JNIVERSITE KASDI MERBAH OUARGLA

Faculté des lettres et Sciences Humaines

Département des Langues Etrangères

N° d'ordre :
N° de série :

Mémoire

Présenté pour l'obtention du diplôme de

MAGISTER

Spécialité : Français
Option : Sciences des textes littéraires

Par : Nasrouche Sabrina

Thème

Pour une lecture immanente et plurielle du Texte maghrébin d'expression française

Le cas de Mémoire de l'absent de Nabile Farès
(Livre II de la découverte du Nouveau Monde).

Soutenu Publiquement le : 21/06/2007

Devant le jury composé de :

Mr	**Foudil DAHOU**	**M. Conférences, Univ. Ouargla**	**Président**
Mr	**Djamel Kadik**	**M.Conférences, C. Univ.Médéa**	**Examinateur**
Mr	**Said Khadraoui**	**M.Conférences, Univ. Batna**	**Examinateur**
Mr	**Rachid Raissi**	**MACC.Univ .Ouargla**	**Rapporteur**

Dédicace

A ma mère et à mon père,

A mon frère et à mes sœurs,

A mon adorable fille Iyna.

Remerciements

Je tiens à remercier exceptionnellement mon directeur de mémoire, le Dr. RAISSI Rachid, pour son soutien volontaire et permanent, pour ses conseils et ses orientations et pour son aide et sa disponibilité.

Tous mes remerciements vont également, au Dr DAHOU Foudil, M KHENOUR Saleh, M. FTITA Quassem, Mme. DOGHMAN Fatima ainsi qu'à tous mes enseignants de l'Université de Ouargla.

Je remercie, en outre, mon amie Melle. MESGHOUNI Dalel pour son écoute et ses conseils.

Un grand merci à mes parents, mon frère SABRI, mes sœurs SARA et IMENE pour leur compréhension et encouragements permanents.

Mes remerciements vont, enfin, à tous ceux et celles qui m'ont aidé à réaliser ce travail.

A toutes ces bonnes gens, je dis ***MERCI.***

Introduction

1- Choix du sujet

L'analyse de *Mémoire de l'absent* qui constitue le second volume de ce que Nabile Fares (écrivain maghrébin d'expression française) a appelé *La découverte du nouveau monde,* nous a ouvert de nouvelles perspectives et de nouveaux chemins vers l'écriture faresienne qui réside dans le fait qu'elle dépasse les différentes règles et catégories du genre, puisqu' elle a apporté avec elle toutes les nouveautés, les changements et modifications effectuées à travers le grand courant de rénovation, dirigé par Joyce et Faulkner, ainsi que par le roman moderne[1].

Tout texte issu d'un pays anciennement colonisé, notamment le Maghreb et l'Algérie qui nous intéresse particulièrement ici, est "détruit", "aplani", et "réduit" parfois à sa plus simple expression par les critiques occidentales, mais aussi nationales dans la mesure où ces dernières sont influencées par les "maîtres" de la métropole. De plus, ces grilles, ces méthodes, et ces concepts d'analyse de texte sont élaborés pour un autre texte que celui du colonisé.

En partant de ce présupposé, qui implique l'absence évidente des méthodes propres au texte algérien, nous posons du même coup l'hypothèse essentielle selon laquelle le texte littéraire algérien produirait, en l'absence d'une critique formelle, ses propres outils de lecture et d'analyse.

Nous partons, donc, de l'hypothèse que le texte littéraire produirait en marge et en filigrane sa propre question de la méthode, comme l'affirme Pierre Macherey:

> *"Il semble non seulement possible mais nécessaire de partir de l'œuvre au lieu de la prendre à distance ou de simplement la traverser. Il est même évident de commencer par ou l'œuvre commence: son projet ou ses intentions visibles sur tout sont long comme un programme, c'est ce qu'on appelle son titre"* [2]

suppose des déterminations de lecture par le texte lui- même qui implique un certain mode de lecture et de réception.

Notre travail consiste, donc, à faire une lecture immanente et plurielle d'un texte algérien d'expression française, afin de démontrer par l'analyse l'inefficacité des méthodes et des grilles occidentales appliquées de force au texte algérien et ce, afin de [re]valoriser,

---

[1] *"Roman moderne*" sont tous des écrits postérieurs a 1960. (ainsi le signale J.Y.Tadié dans *Le récit poétique,* ed.P.U.F, 1966.P. 6

[2] P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire,* F. Maspéro, 1966, P 189.

[re]construire et de donner au texte algérien sa/ ses vraies interprétation[s] et mouvements de lecture. C'est ce qui nous permettra, en somme, de redorer l'image de la littérature algérienne réduite le plus souvent à quelques thématiques obsédantes et aliénantes.

Nous nous interrogerons dans ce sens aussi sur la défamiliarisation, la désautomatisation, la déconstruction et surtout sur les marges et les présupposés du texte littéraire" *qui est une pratique qui implique la subversion des genres*"[3] , comme le souligne R. Barthes.

Ainsi le texte algérien d'expression française se donne comme le lieu de l'écriture de la révolte intérieure et de l'éclatement de genres. Il ne se laisse pas assigner de direction, au même titre que l'algérien, généreux mais fonctionnant à une autre logique que celle de l'universalité, le texte est imprévisible puisque, tout en constituant " l'espace – chantier"[4] issu de la violence de l'auto amputation destructive, il est, tout en même temps, le lieu, par excellence, des rapprochements des êtres et le lieu du refus des "identités meurtrières"[5], du "tribalisme"[6] et des politiques nationalistes. Texte du pardon par excellence, il rapporte au jour des images des ténèbres qui produisent l'inattendu et le sublime. *Mémoire de l'absent* constitue le deuxième volume de ce que N. Fares appelle *À la découverte du nouveau monde*. Alors que l'histoire du premier livre *Le Champ des oliviers* se déroule en Algérie, l'histoire du second livre *Mémoire de l'absent* se passe en grande partie à l'étranger (Paris). L'histoire est donc celle d'un jeune algérien nommé Abdnouar, c'est lui-même le narrateur de l'histoire. Il quitte avec sa mère son pays natal (L'Algérie) pour s'installer dans un autre pays étranger, occidental (Paris). L'histoire de Abdnouar est bien celle de L'Algérie. L'Algérie sous l'occupation française des années 1950. Une période qui fut très difficile pour tout le peuple algérien, notamment pour Abdnouar qui en faisait partie. La guerre d'indépendance qui fait rage, les anti- colonialistes d'un côté et les opposants au régime colonial de l'autre côté. Des conflits, des luttes et des oppositions infinies sont les causes de la déchirure du pays et de sa population. Cest ainsi que, un à un, les proches d' Abdnouar vont disparaître ; le père qui est d'abord arrêté et enfermé dans le camp de Paul Cazelles. Ensuite, ses deux frères H'Midouche et Dahmane, et enfin, sa grand- mère Jidda. Ajouter à cela, une autre crise sentimentale, celle d' Abdnouar et Malika qui n'arrivent pas à trouver un terrain d'entente.

Les souvenirs, donc, sont la matière première étudiée dans *La découverte du nouveau*

---

[3] R. Barthes, *Sur la littérature*. Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p 3.

[4] Expression empruntée au texte de Beida Cheikhi.

[5] Expression empruntée au titre d'Amine Maalouf.

[6] Expression prise du texte de M.Dib, *L'arbre à dire*, à propos de la critique algérienne considérée, par l'auteur, comme tribale.

monde de N. Fares, dont *Mémoire de l'absent* qui nous intéresse particulièrement ici, qui témoigne des années de guerre et dont "la mémoire" occupe à la fois une place et un rôle signifiant et très important en même temps.

Dans *Mémoire de l'absent*, comme dans *Yahia pas de chance* l'écrivain maghrébin d'expression française revient au passé. Un passé qui reste malgré tout présent. Un roman qui retrace l'Algérie qui fut sévèrement touchée par la guerre coloniale. En s'engageant dans œtte écriture, il ne fait que présenter une histoire qui présente un vécu d'un peuple, son propre peuple car :

> *"Écrire, c'est non seulement toucher l'ancien- présent-le passé-histoire coloniale- mais aussi bien le futur déjà présent des sociétés maghrébines ou cette mise sous tutelle des peuples maghrébins par des ensembles d'institutions qui, en même temps qu'elles proclament leur vérité historique et leur justification (..), développent des pratiques directement opposées à leur proclamation."*[7]

N. Fares est donc un grand écrivain maghrébin d'expression française, il appartient à la génération des années 1968, chercheur et critique à la fois, Fares a longtemps porté et signalé sa grande admiration aux écrits de Boudjedra, de Kheir Eddine, de Bourboune et à d'autres. Il a beaucoup été influencé par Kateb Yacine (Nedjma en particulier) [8] dans *les champs des oliviers* ; si la présence des techniques narratives pouvait avoir d'autres sources d'information, il le lui en doit en grande partie. Il a notamment été influencé par les écrits de Khatibi La *Mémoire tatouée* principalement[9] .

A la manière d'un grand nombre d'écrivains d'aujourd'hui dont Robbe- Grillet, A. Césaire, Leiris, Cendrars, et beaucoup d'autres, N. Fares opte aussi pour cette nouvelle forme d'écriture, celle de la **polyphonie :**

> *"Le roman polyphonique, explique Kristéva, est pluralité des langages, confrontation des discours et des idéologies, sans conclusion et sans synthèse, sans "monologisme", et sans point axial. Le "fantastique", l' " onirique", le "sexuel" parlent ce dialogisme, cette polyphonie non finie, indécidable".*[10]

Ainsi, approcher un texte appartenant à une telle catégorie thématique et formelle n'est

---

[7] N. Fares,*" Histoire, souvenir et authenticité*..." art. cité, P 408
[8] K. Yacine, *Nedjma*, ed. Seuil, 1956.
[9] A. Khatibi, *La Mémoire tatouée*, ed.Seuil, 1971.
[10] J.Kristéva, *Introduction à la poétique de Dostoïevski de M. Bakhtine*, ed. Seuil, 1970, P 15.

pas si évident. Il est même très difficile d'y accéder à cause de son écriture expérimentale, qui selon J. Dejeux[11], constituait sans aucun doute sa grande ambiguïté. Cette manière d'écrire, qui se libère de toutes les marques anciennes et traditionnelles, en opposant toutes les ruptures avec le genre, le langage, les formes, et les doctrines: *"structure rompue du récit, mélange des genres, multiplication des impossibilités logiques, mise en œuvre de la contradiction, …"* le signale bien A. Roche.[12]

Ce qui est le plus frappant dans les romans de N. Fares, c'est la présence remarquable de la langue orale, ce qui donne naissance a une écriture originale car,

> "*Tout message linguistique construit avec émission de sons articulés et des actes d'audition complémentaire, appartient à l'ordre de l'oral"*[13]. Quant au concept de l'écrit, c'est *" tout message linguistique construit par acte complémentaire de lecture entre dans l'ordre du scriptural"*[14]

Cette grande part de l'oralité chez N.F, se manifeste aussi chez beaucoup d'autres écrivains issus des mêmes conditions: un pays déjà été colonisé, un pays en voie de développement, etc. Cette originalité réside dans la transgression de l'oral à l'écrit, ce qui nous donne cette impression de ne plus lire mais d'écouter. C'est la raison pour laquelle Fares et tant d'autres, accordent une grande importance à la parole, celle d'aèdes (récitant), des ancêtres (jidda), d'amour (Malika), Et celle du mythe (La Kahéna).

2- Choix du corpus

Le choix de ce corpus, *Mémoire de l'absent*, s'explique par la grande ambiguïté qui caractérise ses écrits. Ce choix s'est fait aussi sur la base de l'adéquation du texte et de notre propos puisque le texte de N. Fares fonctionne à l'éclatement, cette "écriture en chantier"[15] évoque le démantèlement de l'esprit algérien continuellement en exil et en errance. Cette écriture, à la limite de l'illisible si on n'est pas rompu à ce genre de littérarité, est, pour nous, plus que souhaitable puisqu'elle nous permet d'illustrer la nécessité de l'immanence et de la lecture.

---

[11] "Fares, écrit-il, use d'une écriture expérimentale pour etre lu et compris par qui?" Les tendances depuis 1962 dans la littérature maghrébine d'expression française, plaquette publiée par le centre culturel français en 1973, p. 22.

[12] A. Roche, Le desserrage des structures romanesques dans Le champ des oliviers et Talismano et contacts de cultures, Volume IV, ed. L'Harmattan, 1984, P 151.

[13] J. Peytard, Problèmes de l'écriture du verbal dans le roman contemporain in La nouvelle critique, nr spécial linguistique et littérature colloque de Cluny, 1968, P29.

[15] B. Cheikhi, op cit

Ce roman a été choisi surtout parce que l'écriture de *la découverte du nouveau monde* marque une scission dans l'évolution de l'auteur qui passe ainsi d'une écriture ancrée dans l'historique, *Yahia pas de chance* par exemple, à une écriture du mythe qui permet aux écrits de l'auteur de prendre leur véritable envol pour atteindre les questions essentielles et universelles de la rencontre et de ses impacts. Dans ce contexte, la question de l'identité, dite à travers la présence de la Kahéna, n'est qu'un prétexte, une simple thématique car l'essentiel, pour Fares, demeure la poursuite du sens caché que le texte traque inlassablement jusqu'à l'épuisement. " La métaphore de l'outre" n'évoque – t- elle d'ailleurs l'enfermement de l'être dans le langage, le sien propre et ceux qu'il visite sans cesse et qui l'emprisonnent également.

Le choix de notre corpus, *Mémoire de l'absent* de Nabile Fares, s'explique aussi par cette volonté de dénoncer dès la quatrième page de couverture, propriété privée de l'éditeur qu'il utilise pour appâter les novices en matière de lecture. En effet la problématique de l'identité constitue bel et bien un appât pour ceux qui sont continuellement en quête d'une origine. Cette notion insultante a été imposée par le néocolonialisme à travers le poison qu'il distille dans les notions qu'il impose aux pays anciennement colonisés pour faire taire les méfaits du colonialisme français et accuser ceux qui apportèrent la foi. Cette notion est aujourd'hui la pluralité identitaire qui les constitue l'être en refusant le tribalisme, l'intégrisme et toutes les choses qui séparent au lieu de réunir.

3- Choix de la méthode

Au niveau méthodologique, notre propos est de montrer l'importance incontournable de la lecture immanente du texte ; texte qui semble confectionner, en l'absence d'une critique algérienne, sa propre question de la méthode.

Notre deuxième objet, à ce niveau, est la remise en question de la recherche comme simple application d'une notion ou d'un concept susceptible de mener à un sens définitif et irréversible de l'œuvre. En lieu et place de ce dogmatisme méthodologique, nous proposerons des lectures plurielles qui ne travaillent pas forcément dans des directions opposées, et, donc, plus complémentaires qu'antagonistes, c'est ce que explique la pluralité de lectures qui, chacune à part, dévoile un pan de la création.

Par ailleurs, notre objet est également, sur un plan purement thématique, d'aller à contre sens des récupérations bassement idéologique de l'œuvre de Nabile Fares qui, comme toute œuvre maghrébine, travaille à la jonction et à la réunion et non pas uniquement à l'identité perdue / retrouvée dans et par opposition à la métaphore de "la peau de l'outre".

Nous tenons à préciser que ce présent travail ne prétend en aucun cas à appliquer une notion, un concept ou des grilles précis de force. Notre finalité est de parvenir à atteindre la lisibilité de l'œuvre que J. Ricardou appelle "le deuxième analphabétisme" qui dérange le lecteur à chaque fois qu'il est face à une situation délicate : l'incapacité de décoder l'œuvre qui est entre ses mains. Encore une fois J. Ricardou le dit dans *Problème du nouveau roman*, (p 20):

> *" Lire la littérature (…) c'est tenter de déchiffrer à tout instant la superposition, l'innombrable entrecroisement des signes dont elle offre le plus complet répertoire. La littérature demande en somme qu'après avoir appris à déchiffrer mécaniquement des caractères typographiques, l'on apprenne à déchiffrer l'intrication des signes dont elle est faite. Pour elle, il existe un second analphabétisme qu'il importe de réduire."*[16]

Hier et aujourd'hui, la question de la neutralité et du calquage conceptuel demeure posée en attendant ses éclairages et sa résolution ; éclairages et résolutions qui ne peuvent venir d'ailleurs que par la recherche elle- même pour démontrer par l'analyse qu'un chercheur n'est pas un simple élève tenu d'appliquer à la lettre une notion, un concept ou une catégorie importée et souvent en inadéquation avec le texte algérien d'expression française.

Mais notre lecture est ensuite plurielle autrement dit qu'elle tend à réunir plusieurs approches conceptuelles pour invalider l'idée erronée de la possibilité de la recherche par la seule application d'une notion ou d'un concept qui laisse entendre préalablement la dictature et la suprématie de certains concepts qui ne sont plus considérés comme des moyens mais comme des fins en soi.

Notre lecture s'attache, donc, intimement au texte : une lecture immanente et plurielle, qui, loin d'être la seule, sera pour nous la meilleure méthode à adapter pour approcher notre texte avec beaucoup de souplesse et de richesse comme l'affirme T.Todorov:" *La méthode immanente, loin d'être unique, englobe un ensemble de procédés et de techniques qui servent à la description des œuvres mais à des investigations scientifiques fort différentes"*[17]

---

[16] In Christiane Achour, *Lectures Critiques, Cours de la division de français*, Alger, 2 ème édition, O.P.U. P. 3.

[17] T. Todorov, *L'héritage méthodologique du formalisme*, in *l'homme* n° 5, mars 1965, P 66.

4- Plan rédigé

L'étude de notre corpus va être subdivisée en deux grandes parties comprenant chacune d'elle trois chapitres. Nous nous proposons d'entamer notre recherche par une étude comparée et raisonnée de la notion d'écriture dans laquelle nous aborderons ses origines, ses types ainsi que les deux notions d'écrivain / écrivant afin de démontrer la différence entre l'écriture littéraire et l'écriture non- littéraire et la spécificité de chacune d'entre elle. Par la suite et toujours dans la même partie, nous ferons une synthèse de l'écriture maghrébine moderne d'expression française afin de partager ensemble ses grands et importants moments avec un aperçu sur les différents changements qui ont pu avoir lieu sur cette écriture dans la période d'après guerre.

Dans la seconde partie nous serons plus éclairés sur la notion d'écriture. Nous nous introduirons cette fois ci dans le cœur même de l'écriture faresienne pour montrer l'écart, la défamiliarisation et la désautomatisation de l'écriture moderne dans *Mémoire de l'absent*. Nous aborderons dans le premier chapitre l'écriture para- doxale dans laquelle nous parlerons plus clairement des caractéristiques de l'écriture de Fares et la vision qu'elle se donne. Suite au premier chapitre, le deuxième sera consacré à l'étude des techniques marquant l'opacité de l'œuvre qui va nous diriger elle-même vers un ensemble de concepts, de formes et de voix. Dans le dernier chapitre, nous traverserons ensemble une autre forme d'écriture celle de la clarté et de la transparence pour arriver enfin à un nombre d'écritures dont celle du regard, du corps, du lieu et aussi celle du dessin.

Partie I.

ETUDE COMPAREE ET RAISONNEE DE LA NOTION D'ECRITURE.

Chapitre I :

Autour de la notion d'écriture.

Préalable

"Alors que les hommes naissent et meurent depuis un million d'années, ils n'écrivent que depuis six mille ans "[18]

Depuis à peu près 5000 ans, un grand événement s'est produit : des hommes écrivaient pour la première fois. D'abord, avec les Sumériens, qui utilisaient des pictogrammes pour exprimer des idées. Ensuite, avec les Phéniciens qui avaient crée un alphabet de 22 lettres. Puis, avec les Grecs, qui eux, avaient tracé l'alphabet la plus riche dans le monde occidental.

Avant d'étudier l'écriture de N. Farès, objet même de notre étude, nous allons tout d'abord essayer de cerner la notion d'écriture ; notion généralement rebelle à la compréhension et ce, en raison des sens et des classifications qu'elle contient et qu'elle annonce.

D'une manière générale, l'écriture est définie généralement comme la technique de base du monde intellectuel puisqu'elle permet à l'intelligence de se matérialiser du bout des phalanges. De plus, l'écriture possède, contrairement à la langue et à la parole, une technologie sophistiquée d'outils et de supports. Cette technique révolutionnaire, qui permet la retransmission du savoir d'une époque à une autre, est relativement récente dans l'histoire de l'humanité. Elle date de 3500 ans avant J-C. Avant cette date, l'être s'exprimait à l'écrit de manière très superficielle grâce à des coches sur des briques ou des pièces de bois. Avec l'avènement de l'écriture proprement dite, nous assistons à la naissance d'un foisonnement d'écritures touchant aux différents domaines des différentes spécialités qui existent et qui annoncent aussi la venue des domaines virtuels issus des balbutiements ; domaines qui n'existent que dans l'imaginaire de ceux qui les couvent dans l'intimité de la solitude et qui ne parviennent aux autres que grâce à l'écriture. Ainsi, l'étude de l'écriture, d'une manière générale, doit être incontournable dans toute recherche et ce, afin de permettre et la compréhension de la création et la mise en mots des cris et chuchotements intérieurs de plus en plus complexes et de plus en plus enfouis dans les plis et replis de la conscience et donc de la narration. L'écriture est une découverte fascinante et merveilleuse puisqu'elle a mis au jour des activités spécifiquement humaines de l'ordre de la recherche, de la création, de la transmission, etc. L'écriture est un instrument de puissance qui permet à celui qui le détient d'avancer dans

[18] R. Etiemble, *Essais de littérature*, ed. Gallimard, 1974, in Wikipédia.htm. 2006.

le progrès scientifique, technologique et autres parce que l'écriture est non seulement le prolongement de la mémoire humaine, à la base limitée, mais de plus, l'écriture est devenue le lieu par excellence de l'activité intellectuelle, de la création et de la recherche. L'écriture, par opposition à l'oralité, est fascinante parce qu'elle a le pouvoir singulier de laisser des traces de la mémoire individuelle et collective et elle permet, ainsi, aux générations disparues d'atteindre les générations présentes : " *Le message oral, s'accorde immédiatement avec les intérêts et les possibilités de compréhension"*[19]. Le message écrit, quant à lui, " *perçu d'une manière solitaire par un large public et, pour cette raison, oriente vers l'abstraction, la vérité générale, l'universel…"*[20] L'écriture permet également de diminuer les distances dans la mesure où des personnes, habitant des continents différents et éloignés, peuvent échanger, dialoguer et s'enrichir. Le passage de l'oralité à l'écriture marque une étape décisive dans l'évolution de l'humanité qui ne s'est faite que parce qu'elle a pu bannir le "bouche à oreille", pratique de la rumeur spécifique aux pays sous développés. Ce bannissement de la rumeur de "l'homme de la rue" a permis l'instauration de la pratique de la "vision-toucher" dans l'acquisition de la connaissance. Ce dépassement est à l'origine de l'autonomie de l'apprenant qui ne dépend plus des "histoires à dormir debout" qu'on lui racontait dans les bains maures, des les cafés et les ruelles malfamées pour l'instruire des secrets des cœurs et du monde. Grâce à l'écriture, il peut aujourd'hui surfer dans l'espace incommensurable et virtuel du Net.

1. Ecrivant / Ecrivain.

Par ailleurs, il importe de distinguer entre ce que plusieurs auteurs des études littéraires nomment "l'écriture d'information" et "l'écriture de la création". Cette distinction est capitale puisqu'elle nous permet de distinguer entre autres entre un "écrivant" et un "écrivain"[21]. Il est va sans dire que l écriture d'information est celle où la langue n'a qu'un seul objectif, celui de véhiculer une information. L'auteur d'un rapport, d'une thèse, d'un article de journal, d'une recette de cuisine, d'un manuel scolaire ou d'un manuel d'enseignement, d'un mode d'emploi, d'une enquête ainsi que toute la production scientifique ou documentaire est un "écrivant". Ce genre d'auteur, qu'on nomme "écrivant" et qui s'efface devant l'information qu'il veut transmettre, a une façon

[19] M. Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, ed.Gallimard, 1968. p. 484.
[20] P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, ed.Seuil, coll poétique, 1983. p. 40.
[21] La distinction entre "Ecrivain" /" Ecrivant" chez R.Barthes, in, *Essais critiques*, ed.Seuil, coll. Point, 1964.

singulière d'utiliser le langage et ce, par opposition à l'écrivain qui produit, au-delà ou en deçà du monde réel, un monde virtuel qui, tout en favorisant la communication intersubjective et la saisie de l'image humaine, permet l'évasion de cette vallée de larmes qu'est le monde. L'écrivain, vous l'aurez compris, ne s'intéresse pas à la seule présentation d'une information ; il s'active plutôt à la création d'un espace fictionnel et imaginaire et tente d'agir continuellement sur le lecteur par rythme, les sonorités et les images qui peuplent l'espace textuel.

C'est ainsi que la fiction vient nourrir et relancer la réalité qui tourne véritablement en rond. La fiction a cette capacité singulière de tuer l'ennui et la monotonie de la succession répétitive des jours et des nuits par l'invention imaginaire des personnages qui semblent parfois plus réels que ceux qui nous entourent et par la création d'une langue dans une autre qui, à son tour, permet à l'être d'échapper à l'agression des mots et des structures langagières et ce, grâce à la fonction poétique qui implique la désautomatisation et la défamiliarisation de la langue qui, emplie par des mots qui nous viennent d'ailleurs, n'a pas fini de nous acculer dans nos retranchements. Toutes ces caractéristiques de la création ne doivent pas nous faire oublier que l'écriture fictionnelle est porteuse de sa propre théorie littéraire parce que nous partirons, pour faire notre lecture immanente et plurielle, de l'idée essentielle selon laquelle chaque texte contiendrait sa propre question de la méthode comme le souligne Pierre Macherey[22] et Charles Bonn[23] à propos de la question de la lecture immanente. Même quand l'auteur prétend copier le réel, il s'en éloigne immanquablement parce qu'il travaille surtout à combler les vides psychologiques, les carences affectives et les nombreux manques de la réalité. L'écrivain ne se préoccupe que de la création et de l'invention de nouveaux espaces de vie et de sens. Le poète, par opposition à l'écrivant qui ne se préoccupe que de la transmission mécanique de la connaissance et du savoir-faire, invente des images et cible les profondeurs de l'âme et de la conscience pour parler à cette sensibilité enfouie qui gémit et pleure dans les ténèbres de la nuit et du jour.

Mais, il nous faut signaler que la distinction entre "écrivant" et "écrivain" n'est jamais étanche ; il arrive très souvent que "l'écrivant" déborde sensiblement de son domaine en sollicitant et en textualisant le lecteur afin d'établir avec lui une communication particulière. A ce moment là surgit le désir de tout "écrivant" d'être un "écrivain". Les

[22] P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1980, réédition.

[23] Ch. Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, E.N.A.L, 1988.

historiens, les journalistes, les auteurs des manuels scolaires, etc. finissent, tous, par tenter de plaire au lecteur en le séduisant d'une manière ou d'une autre. Ce désir est, bien sûr, légitime et traduit immanquablement le besoin impérieux de l'homme de rêver. Ce passage, pour nous, équivaut à l'existence dans le texte de l'écrivant des fonctions poétiques, émotives et conatives que l'auteur introduit au sein de la prédominance des fonctions référentielle et métalinguistique. Peut-on et doit-on conclure que tous les écrits qui relèvent de la littérature ont tous le besoin impérieux de la séduction et du plaisir ?

Nous voudrions signaler, enfin, que ces deux pratiques d'écriture ne sont pas du tout incompatibles, elles s'interpellent au contraire, se reprennent et se complètent. Cette distinction n'est faite que pour les besoins de la compréhension. Ces deux pratiques font partie de l'immense intertexte humain et beaucoup d'auteurs, comme Hemingway ou Sartre, ont pratiqué les deux écritures ; l'une n'empêche pas l'autre au point où nous sommes tenté de dire que nous sommes tous des écrivants et des écrivains potentiels.

2. L'écriture dans le sens transitif et intransitif.

R. Barthes décrit d'une manière très explicite la différence entre les deux modes d'approche de l'écriture dans un article intitulé *"écrivain et écrivant"* dans Essais Critiques.[24] L'auteur oppose, dans cette réflexion, l'emploi intransitif du verbe "écrire" à son emploi transitif d'où la distinction légitime entre "il écrit" et "il écrit une histoire". Ainsi, pour l'écrivain, l'écriture est une fin en soi. Il se sert de la langue comme d'un matériau*:*

> *"Il s'ensuit que l'écrivain s'interdit existentiellement deux modes de parole, quelle que soit son intelligence ou la sincérité de son entreprise : d'abord la doctrine, puisqu'il convertit malgré lui, par son projet même, toute explication en spectacle: il n'est jamais qu'un inducteur d'ambiguïté ; ensuite le témoignage: puisqu'il s'est donné à la parole, l'écrivain ne peut avoir de conscience naïve : on ne peut travailler un cri, sans que le message porte beaucoup plus sur le travail que sur le cri*"[25]

et ce, par opposition aux écrivants qui, transitifs, n'écrivent que par objectifs en posant, par exemple, comme fin le témoignage, l'explication ou l'enseignement:

[24] R. Barthes,*"Ecrivain et Ecrivant", in Essais critiques*, Op.Cit.
[25] Ibid. p. 23.

> "*Les écrivants, eux, sont des hommes "transitifs" ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas. Voila donc le langage ramené à la nature d'un instrument de communication, d'un véhicule de la "pensée". Ce qui définit l'écrivant, c'est que son projet de communication est naïf : il n'admet pas que son message se retourne et se ferme sur lui- même, et qu'on puisse y lire, d'une façon diacritique, autre chose que ce qu'il veut dire"* [26]

Le langage pour l'écrivant, selon R. Barthes, est ramené à la nature d'un instrument de communication ; pour lui, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas. Le langage ne devient ici que le simple véhicule de la pensée et sa caractéristique principale est, par conséquent, la clarté et ce, par opposition à l'ambiguïté et à l'opacité qui caractérise le message de l'écrivain qui, même quand il affirme, interroge. En mettant en place cette opposition, R. Barthes note, cependant, l'interpénétration des deux pratiques d'écritures dans l'écriture contemporaine. Notre époque accoucherait, selon l'auteur, d'un type bâtard d'écriture transitive/intransitive tenue par des écrivains/ écrivants qui se jouent du mélange, souvent subtil, de la clarté/ambiguïté et de l'utilité/inutilité.

Enfin, si la notion d'écriture est intéressante, c'est parce qu'elle est fascinante dans la mesure où elle a fractionné et organisé le monde en îlots d'informations. En réalité, tout texte est, d'une part, un mélange subtil de genres où différentes écritures entrent en dialogue en se télescopant, en se reprenant et en se contredisant. L'écriture religieuse, politique, idéologique, journalistique, intellectuelle, philosophique et autres se côtoient ainsi dans de nombreux textes où l'auteur se révèle comme écrivant et écrivain, tout en même temps. D'autre part, ces différents types d'écritures peuvent être divisés en deux importantes catégories: l'écriture littéraire et l'écriture non-littéraire.

---

[26] R .Barthes, "*Ecrivains et Ecrivant*", Op. Cit. p. 35.

Chapitre II :
Ecritures littéraires et écritures non - littéraires.

1. L'écriture non-littéraire.

L'écriture journalistique, par exemple, est une écriture non-littéraire ; c'est, avant tout, une écriture d'information. Les écrits journalistiques répondent ainsi à six questions centrales à savoir : (Qui ?), (Quoi ?), (Quand ?), (Où ?), (Comment ?), (Et pourquoi ?).

Dans la presse écrite, qui représente "le quatrième du royaume" selon TH.Carlyle,[27] l'information est généralement structurée comme une pyramide inversée. L'information est placée par ordre d'importance. Quant au style journalistique, il se caractérise par la précision. Cette dernière est directement liée à la véracité de l'article. Le choix des mots est très important aussi. Si un journaliste éprouve de la difficulté à faire comprendre certains mots, son article perdra, par conséquent, en précision.

Compte tenu du fait que c'est le grand public qui constitue le lectorat des journaux, le journaliste est tenu, par conséquent, à adopter une manière d'écrire claire et concise : les phrases doivent être courtes, organisées et directes. Les paragraphes doivent être courts et simples pour que les gens puissent comprendre le message du premier coup. Bien évidemment, pour écrire de manière concise et claire, l'auteur doit faire preuve de clarté dans sa pensée et savoir le genre de message qu'il veut passer. Pour ce faire, le choix des mots va être déterminant et en relation directe avec le sujet et le but à atteindre. Le journaliste utilise également un bon nombre de qualifiants mais aussi des chiffres et des exclamations pour emporter l'adhésion du lecteur. Ces techniques qui relèvent de la fonction émotive finissent par trahir l'auteur puisqu'ils révèlent du non - dit et de l'implicite qui fondent l'essentiel de l'écriture.

Dans les articles journalistiques d'actualités, les journalistes ne doivent pas utiliser un style dans le but d'impressionner les lecteurs. La concision dans la description est liée au nombre de mots. Pour conclure, on dira que l écriture journalistique est différente des autres types d'écriture. Cette différence tient dans le fait qu'elle est simple et facile à lire car c'est la satisfaction du lecteur qui est avant tout visée.

Au-delà du journalisme, l'autre écriture qui prend de l'ampleur et s'impose en tant que telle est l'écriture du Web ou la cyber-écriture. D'une manière générale, le passage sur écran nécessite une écriture plus proche de l'oralité "une écriture radio" en quelque sorte comme le souligne Samuel Loutaty du Petit Bouquet[28]. De plus, compte tenu de la dimension internationale de la presse en ligne, les phrases doivent être courtes,

[27] TH. Carlyle,"*Des Héros*", *le dictionnaire des citations,* Karl Petit, coll. Marabout, 1978.
[28] S. Loutaty, << *le petit bouquet* >>, entretien, in *Libération*, 2002.

le vocabulaire doit être simple et imagé. Les mots aussi doivent être facilement compréhensibles puisque le Net fonctionne comme une cyber-presse. En outre, le travail d'écriture dont le choix des titres, l'importance du chapeau, des sous –titres demande une simplification de la présentation, car l'appréciation de la page sur un écran réduit l'importance des titres. Cette réduction et cette simplicité ne devrait en aucun cas rendre l'écriture banale*:" la lecture de notre webzine ne diffère pas vraiment de celle d'un journal papier"* le précise encore une fois S. Loutaty.[29]

L'autre exemple sur lequel nous souhaitons nous pencher – c'est un choix – pour terminer cette question des écritures non-littéraires est l'écriture philosophique et ce, parce que l'écriture philosophique est, en dernière instance, une certaine forme bâtarde de l'écriture romanesque puisqu'elle s'évertue, à l'image des littéraires, à perfectionner la forme, les images, les rythmes et les sonorités.

Mais si la philosophie se rapproche de la littérature par cette préoccupation de la forme, elle s'en éloigne certainement en tant qu'espace conceptuel. En effet, les écritures philosophiques apparaissent comme des systèmes conceptuels par excellence et c'est cet aspect qui prédomine sensiblement dans leurs écrits. Mais ce centre conceptuel qui attire les productions écrites des philosophes n'empêche pas l'autre centre qui dit l'intérêt, toujours grandissant, des philosophes pour le style et la manière de dire et d'écrire. Et c'est ce qui fait que bon nombre de textes philosophes travaillent à la jonction du littéraire et du philosophique. Les écrits philosophiques se situent, dans la majorité des cas, à la limite de la philosophie et de la littérature. C'est le cas de Montaigne[30], de Pascal[31] et de Rousseau[32]. La question du lien entre la philosophie et la littérature ne se pose même plus, car ce lien pourrait difficilement être nié. Cette obsession des philosophes à imiter les littéraires a produit une certaine déviation de la philosophie qui s'est pliée à une exigence étrangère qui n'était pas la sienne. Mais si les deux disciplines se rencontrent occasionnellement, cela ne veut absolument pas dire que qu'elles se confondent et s'annulent en perdant leurs caractéristiques et leurs spécificités propres. Il est va sans dire que l'écriture littéraire excelle beaucoup plus dans l'utilisation des images, des figures de style, du rythme, des associations que les écrivains, eux Même, suggèrent. En revanche, dans l'écriture philosophique, il s'agit de découvrir quels sont les concepts qui

[29] S. Loutaty, Ibid.
[30] M.De Montaigne, *les Essais, 1580.*
[31] Pascales, *Pensées.*
[32] Rousseau, *Discours sur les Sciences et les Arts.htm.*

apparaissent dans un texte ainsi que la manière dont ils sont définis et enchaînés logiquement afin de constituer de purs systèmes conceptuels. Dans ces circonstances, même si les écritures du littéraire et du philosophe se rejoignent par moment, elles ne se confondent pas pour autant. Ce qui retient l'attention de l'un, c'est tout simplement un jeu de langage qui est négligé par l'autre qui s'intéresse plutôt au jeu des idées dans la mesure où celles-ci s'enchaînent selon un développement logique. De plus, l écriture philosophique vise à la clarté dans les définitions et les transitions, à l'articulation dans l'élaboration de l'architecture du discours. En d'autres termes, l'écriture philosophique doit viser à la transparence et à la clarté des idées. C'est pourquoi l'exercice idéal des philosophes est la dissertation. Des dissertations aux mémoires et des thèses aux traités didactiques, les écrits des philosophes vont ainsi du désir de scientificité au désir de neutralité sans oublier ce besoin de transparence qui doit impérativement caractériser les contenus conceptuels qu'ils élaborent.

2. L'écriture littéraire.

Si la notion de type est assez claire en référant exclusivement à l'intentionnalité et au type d'organisation textuel, la notion de genre est, par contre, moins accessible à la compréhension, plus floue dans la mesure où le roman, la poésie et le théâtre sont sous tendues par le même système d'énonciation. De plus, il n'y a pas de frontière étanche entre les genres ; on peut, en effet, les retrouver souvent dans une production. Le genre, selon *le dictionnaire de critique littéraire*, est

> *"Une catégorie qui permet de regrouper un certain nombre de textes, selon des critères variables. La classification générique, puisqu'elle consiste à déterminer les relations que les œuvres entretiennent entre elles, a trait à l'intertextualité. Un genre n'existe et ne se définit que par rapport aux autres"*[33]

Evoquer l'écriture littéraire, c'est donc parler du roman, du conte, de la nouvelle, de l'autobiographie, du journal, de la poésie, de l'autofiction, des mémoires, etc. Selon Barthes, l'écrivain est celui qui travaille sa parole et ce travail n'est pas du tout une opération simple comme l'imagine peut être beaucoup d'entre nous. L'écriture et le langage littéraire résident à l'articulation de l'individuel et du social. L'écriture littéraire

[33] J.G.Tamine, M.C. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, 2002.

renvoie au choix de l'écrivain qui est confronté à son tour à une double détermination, celle de la langue et du style. *"**La langue** est un corps de prescriptions et d'habitudes, communs à tous les écrivains d'une époque."*[34]. *Le style*, quant à lui, est un " *phénomène d'ordre germinatif*" qui correspond à *"une biologie"* ou à "*un passé*".[35]

La langue et le style sont considérés comme étant des produits naturels du temps et du corps. L'écrivain n'est responsable ni de la langue ni du style, mais en s'engageant, il invente une autre forme, l'écriture.

C'est par et à travers l'écriture que l'écrivain affirme des valeurs *"il n'y' a pas de littérature sans une morale du langage "*comme l'affirme encore une fois R. Barthes[36].

La langue est au-delà de la littérature. Le style est au-delà des images et du lexique de l'écrivain. L'écriture littéraire, est une forme sans destination, elle est le produit d'une poussée, non d'une intention. Elle est un phénomène d'éclosion et de germination, elle est aussi la métamorphose et la transformation de l'humeur. L'écriture est un mariage d'expériences, de métaphores, de secrets, de capacités qui emporte l'homme à la puissance et la magie. Italo Calvino, le précise bien en disant :

> *"Si autrefois la littérature était vue comme miroir du monde, ou comme l'expression directe de sentiments, aujourd'hui nous ne pouvons plus oublier que les livres sont faits de mots, de signes, de procédés de construction ; nous ne pouvons plus oublier que ce que les livres communiquent reste parfois inconscient à l'auteur même, que ce que les livres disent est parfois différent de ce qu'ils se proposaient de dire ; que dans tout livre, si une part relève de l'auteur, une autre part est œuvre anonyme et collective"*[37]

En analysant longuement l'écriture et la production littéraire, on signalerait une pluralité du sujet de l'écriture. Celui qui écrit un roman n'est pas forcement l'homme de sa biographie mais plutôt une image tout à fait particulière que ce texte donne de lui : l'auteur de Madame–Bovary n'est pas l'auteur de Salammbô, qui n'est pas l'individu Flaubert.

---

[34] R.Barthes, *Degré zéro de l'écriture*, ed. Seuil, 1953. p. 12-13.
[35] R. Barthes, Ibid. p. 12- 13.
[36] R. Barthes, *Essais Critiques*, ed. Seuil, 1964. p. 262- 264.
[37] I. Calvino, *La machine littéraire*, ed. Seuil, 1984, in *Textes Théoriques et Critiques*, ed. Nathan1994.p. 92.

C'est pourquoi, on considère que le "je" de l'écrivain est tout à fait " fantomatique", car la personne qui écrit doit créer un premier personnage qui est l'auteur même de l'œuvre. Ecrire le littéraire présuppose un rapport continuel avec le monde, un ensemble de moyens et capacités linguistiques.

Etymologiquement, le roman est un récit en langue romane. Son projet est de vulgariser des aventures, de les enrichir en utilisant des incidents et des personnages. Le roman ne reproduit pas le réel : l'auteur crée et invente un monde propre à lui. C'est un récit en prose désignant des aventures imaginaires. Ce genre romanesque a été longtemps considéré comme inférieur parce qu'il était lu exceptionnellement par la classe bourgeoise et arrive à son apogée au XIXe siècle. Depuis lors, il est le genre le plus lu et le plus riche où se sont accomplies toutes les expériences. Le romanesque donne donc forme à l'expérience, au jeu du possible à travers la conscience du personnage.

Le roman est original par sa liberté de choisir sa forme en franchissant toutes les règles préétablies. Il ne se limite pas à l'invention d'une histoire, il remet en cause toutes les valeurs du monde qu'il décrit. Bref, il nous montre l'envers du décor.

L'écriture autobiographique[38] permet à celui qui vient à ce genre d'écriture de procéder à la mise en mots de sa propre vie c'est, autrement dit, l écriture de sa propre vie. Ce genre existe depuis l'Antiquité et n'a jamais cessé de se développer : *"je suis moi-même la matière de mon livre*" dit Montaigne au début des *Essais*[39]. Ce genre est très fréquent dans la littérature occidentale. Il est d'abord un récit le plus souvent en prose, contenant une grande part de sincérité, de réflexions et de sentiments concernant l'expression personnelle ; néanmoins, l'autobiographie n'a de cesse de prendre le lecteur comme témoin. Quant au narrateur, il est en même temps personnage. L'écriture autobiographique comprend les confessions, le journal intime, les mémoires, l'autoportrait et l'autofiction.

L'écriture du conte est un genre littéraire assez mal défini, il peut prendre plusieurs formes ; il peut être un conte de fée ou aussi un conte philosophique ; il est bref, et parfois il nous est très difficile de le différencier de la nouvelle qui, elle aussi peut comporter les mêmes caractéristiques que le conte. Le conte est avant tout un récit. Il a longtemps été un récit véridique, du XII au XV siècle. Mais de nos jours, il est le récit fictif par excellence. Le conte a été d'abord oral, se caractérisant par la présence formelle

[38] PH. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. "Poétique" 1984.

[39] M. De Montaigne, *Les Essais*, op.cit.

du narrateur dans le récit qui à le rôle d'interpeller le lecteur comme le faisait, il y a bien longtemps, le conteur pour l'auditoire. Il est devenu un genre littéraire dès le XVII siècle, il est le mariage du merveilleux et du fantastique, le premier propose au lecteur un monde féerique où rien ne doit l'étonner. Quant au second, il laisse le lecteur dans une perpétuelle hésitation. Il propose en lui un nombre de personnages populaires secourus par une aide magique et une écriture habile, qui maintient l'incertitude et fortifie l'identification du lecteur avec le personnage.

L'écriture de la nouvelle est un genre narratif et romanesque de forme brève. Après avoir longtemps été considéré comme inférieur étant donné qu'il était beaucoup lu par la classe bourgeoise, arrive à son apogée au XIXe siècle. Il est depuis lors un genre protéiforme. La nouvelle est un récit court. Sa construction se fait en général autour du fait divers simple. Par sa forme réduite, elle donne du relief à un certain nombre d'événements, même quant ils sont très courants. Elle se caractérise par une construction linéaire. Cependant, il est parfois très difficile d'établir la frontière entre le roman et la nouvelle. "Mérimée " l'affirme en disant à propos de *Colomba*[40] "*mon roman ou plutôt ma nouvelle*". Si le roman se base sur l'analyse des faits, la présentation des personnages avec l'utilisation tantôt des temps forts tantôt des temps faibles, la nouvelle englobe et regroupe tout cela. Si le roman est riche en événements et en significations, la nouvelle, elle, les prévoie tous. D'un autre coté, il est aussi difficile parfois d'établir la frontière entre la nouvelle et le conte. Ils peuvent avoir dans beaucoup de cas la même forme. Cependant, la nouvelle reste préoccupée par les répercussions psychologiques d'un événement. L'écriture des mémoires a été surtout utilisée depuis le XVI siècle pour désigner *"une relation des faits particuliers pour servir l'histoire"*. L'auteur est très conscient d'avoir joué dans l'Histoire[41] un rôle digne d'être rapporté comme est le cas de Chateaubriand *dans Mémoires d'outres tombe*[42], l'objet principal est donc la société et l'histoire et non pas la vie intime de l'auteur, mais les événements personnels et les moments historiques peuvent très bien se croiser. L'écriture des mémoires a cette possibilité d'immortaliser une période historique donnée. L'auteur, quant à lui est représenté comme un témoin afin de renforcer l'authenticité de son récit. Il en fait partie et peut juger et déclarer son amour ou sa haine vers telle ou telle cause. Mais ce qui donne cette caractéristique d'originalité c'est bien ce pouvoir de se différencier de l'histoire officielle que l'écriture autobiographique conteste

[40] P. Mérimée, *"Colomba", nouvelle publiée à Paris dans la revue des "Deux Mondes" en Juillet 1840.*

[41] " Histoire" : l'auteur participe à rendre le texte littéraire éternel à travers les événements qui traitent les préoccupations de l'époque mais présentés de façon particulière.

[42] Ch. Briand, *Mémoires d'outre-tombe, par* J.P. Sartre, ed. Gallimard, 1971.

ou valorise, selon le cas.

L'écriture biographique, par contre, est le récit d'une vie réelle mais rédigée par une autre personne, autre que la personne concernée. En revanche, la personne qui écrit n'est pas neutre du moment où elle s'implique à son tour dans cette biographie, le cas par exemple de J.P. Sartre qui présente une réflexion sur les rapports qui peuvent coexister entre l'écriture, l'Histoire et l'Universalité à travers le récit de Gustave Flaubert dans *L'idiot de la famille*[43]. La biographie peut prendre et avoir plusieurs formes : elle peut retracer, selon le dictionnaire, la vie de l'individu dans un contexte historique, culturel ou aussi littéraire. Littérairement, elle retracerait le destin d'un individu et présenterait les événements personnels qui ont pu avoir une influence directe sur les faits et gestes dans la vie publique. L'écriture autofictionnelle est une notion introduite par Serge Doubrouvsky (1977). Elle est la forme moderne de l'autobiographie. L'auteur peut raconter une expérience à la troisième personne tout en se rendant compte des faits et des sentiments qui les ont profondément touchés. L'exemple du personnage de "Omar" dans la trilogie[44] de M. Dib où l'autre projette sur lui un double fictif. L'autofiction sert aussi à exhiber la nature romanesque de toute autobiographie. Les propos de Lejeune l'affirme pleinement en *disant "Quand on sait ce que c'est écrire, l'idée même de pacte autobiographique parait une chimère : tant pis pour la candeur du lecteur qui y croira. Ecrire sur soi est fatalement une invention de soi."*[45] L'objectif de l'autofiction serait d'instaurer un état intermédiaire entre le vrai et le faux. L'autofiction est en fait la fiction et l'autobiographie du moment où elle n'a pas encore imprimé ses marques formelles dans l'esprit du lecteur. L'écriture étant un choix, elle est souvent plongée entre le mentir et le vrai.

L'écriture de la prose est un exemple concret d'une écriture qui peut être à la fois littéraire et non littéraire. Tout d'abord, c'est un nom féminin, du latin "prosa", (qui veut dire discours qui va en droite ligne)[46]. *"C'est une forme du discours écrit qui n'est pas soumise aux différentes règles de la poésie formelle."*[47] Elle est considérée aussi comme une forme ordinaire du discours parlé et peut être la meilleure définition donnée est celle de Molière, dans la comédie '*Le Bourgeois Gentilhomme*": *"Tout ce qui n'est point prose est vers et tout ce qui n'est point vers est prose!"*.[48]

---

[43] G. Flaubert, *L'idiot de la famille*, par G.- P. Sartre, ed. Gallimard, 1971.

[44] M. Dib, *La Grande Maison*, ed. Seuil, 1952.

[45] PH. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, in *Analyse du concept d'autofiction*, ed.Seuil, 2005. p. 6.

[46] "La prose", in Nouveau dossier- Wikipédia.htm.2006.

[47] Encyclopédia Universalis, 2004.

[48] Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, ed.Garnier Frères, 1921.

C'est grâce aux grands efforts conceptuels et aux différentes recherches formelles que mènent non seulement Flaubert, Baudelaire, Nerval et Rimbaud mais aussi Hugo, Gautier, Jarry ou Marcel Schwob, que la question de la prose est arrivée au statut qu'elle occupe aujourd'hui. C'est au dix-neuvième siècle que s'affirme clairement l'idée de la spécificité de la prose. Repérable dans l'étymologie du mot, le caractère du discours en prose émane tout à la fois de sa liberté vis à vis des règles poétiques, de sa linéarité et de sa proximité à la réalité commune. Aussi son statut artistique l'apparente d'un coté à la pensée du romantisme qui situe la prose dans la continuité dialectique de la poésie et en fait la résolution esthétique, alors que, de l'autre coté, elle devient le parangon de la résolution anti- poétique qui arrache le XIXe siècle au carcan classique. Au croisement des formes et des genres, la prose fournit aux écrivains le moyen de s'éloigner des règles artistiques en leurs offrant en même temps un cadre d'expérimentation proprement littéraire. Elle fait advenir, selon la formule de Jacques Rancière, un *"mode historique de visibilité des œuvres de l'art d'écrire"*[49] c'est ce qui va rendre possible la coprésence de deux types de discours contradictoires, à savoir *"ceux qui sacralisent l'essence incomparable de la création littéraire, mais aussi ceux qui la désacralisent pour la renvoyer soit à l'arbitraire des jugements soit à des critères positifs de classification"*.[50]

Aujourd'hui, et après l'invention du poème en prose, Gérard Dessous envisage la prose non comme un objet d'étude mais en tant que processus conceptuel: *"contrairement à l'opposition prose – poésie, l'opposition prose – vers ne se formule pas dans les termes de la généra cité ou de l'essentialité, mais dans ceux d'une pratique, l'écriture"*[51]. La prose est, de Quicherat et Lanson jusqu'à Nathalie Sarraut : *"une matière à usage commun*".[52]

Indifférente au sujet, la prose instaure un nouveau système de valeurs régi par la capacité à transfigurer, tout en la représentant, la trivialité du monde ; visionnaire, elle constitue une esthétique de la monstration dans laquelle le proche et l'infini, soumis qu'ils sont au travail révélateur de l'écriture, livrent leur écart, leur disparité, leur présence.

De Flaubert à Proust, l'événement de la prose narrative réside dans son pouvoir à rendre visible le plus extrême écart dans la plus extrême proximité. Elle soulève à chaque moment la double question de ses conditions de possibilité esthétiques et de sa capacité

[49]N. Illiouz, J. Neefs, *La prose sauvée*, in *Crise de prose***,** coll. "Essais et Savoir", Presse Universitaires de Vincernes, Saint- Denis, 2002. P. 1.
[50] N.Illiouz, J.Neefs, Ibid.P. 1.

[51] G.Dessous, in "*La prose sauvée*", Ibid. p 2.
[52] N.Illiouz, J.Neefs, Ibid. p. 3.

symbolique, proprement éthique, à s'adresser au présent de l'écriture, comme au temps ouvert, infini de l'histoire.

Un autre type d'écriture qui est considéré comme étant une forme parmi d'autres de l'écriture littéraire, celui de l'épopée. L'étymologie du mot "épopée" permet d'approcher une première définition : le mot grec épopia est composé du substantif épos (ce qui exprimé par la parole), et d'un substantif du verbe "poien" (qui veut dire faire, fabriquer).[53]

C'est Aristote, dans sa Poétique, qui précisera le genre de l'épopée en la classant sur la forme dans la poésie et plus particulièrement dans la poésie narrative par opposition à la poésie dramatique (tragédie) qui se caractérise par un récit de grande dimension pouvant même englober plusieurs tragédies.

Du V siècle qui est le siècle de la chute de l'empire romain, en 476 à la fin du XV siècle qui représente la prise de Constantinople par les Turcs, en 1453 se trouve la période historique que l'on nomme Moyen- âge. Durant toute cette époque se trouvaient les ménestrels. Ces groupes de chanteurs et musiciens qui voyageaient de ville en ville pour réciter par cœur des chansons de geste. De la chanson de geste est né le premier genre archaïque écrit : l'épopée. Ainsi, l'épopée est l'aboutissement littéraire de la tradition orale.

Sur le fond, l'écriture de l'épopée est venue féliciter les belles actions et les hommes de mérite "les hommes de haute valeur". *Cette écriture réside en "un longue poème (et plus tard, parfois, récit en prose de style élevé) ou le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'Histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait"* selon le savoir dictionnairique.

Le surnaturel et la légende sont à la base de cette écriture. Par son caractère fondateur, elle se rapproche beaucoup plus du mythe. Elle est aussi à la base du fondement d'une littérature nationale puisque elle narra les actions qui se sont produites afin de défendre l'intérêt du pays. Chaque nation possède donc sa propre écriture de l'épopée.

En fait, l'écriture de l'épopée est née sur les lieux de pèlerinage et les champs de bataille. Une écriture évoquant dans la majorité des cas, un héros que certains pourraient qualifier d'orgueilleux, et qui ne fait que penser à sa patrie plutôt qu'à sauver sa vie ou celle de ses camarades. Elle évoque l'intérêt social avant l'intérêt individuel.

---

[53] "*L'épopée*", in Wikipédia.htm.2006.

En résumé, nous pouvons affirmer que l'écriture de l'épopée représente un récit de louanges envers un héros qui s'est battu longuement jusqu'à la mort pour sa patrie tout en comprenant des éléments merveilleux tirés de la légende.

Un autre exemple qui ne fait que distinguer l'écriture littéraire de la non- littéraire est bien celle de la poésie qui est une branche de la littérature. C'est *" un genre, qui se caractérise par la mise en jeu de toutes les ressources de la langue (lexicales, syntaxiques, mais aussi sonores et rythmiques) afin de créer pour le lecteur (…) un plaisir à la fois intellectuel et sensible."* [54]

La poésie est avant tout un langage, un langage certainement très différent du langage quotidien. Au contraire des autres formes d'art, elle a cette particularité de s'exprimer avec des mots, puisqu'elle est le résultat même de la manipulation très particulière et différente des mots ; des mots moins fréquents comme des mots de tous les jours mais qui restent et vivent en nous pour toujours.

L'écriture de la poésie est particulière. Particulière dans la mesure où elle représente la forme la plus favorable pour pousser l'imagination vers le fond qu'elle désire parce qu'elle aborde autant des contenus réels qu'imaginaires, mais surtout parce que sa constitution même est destinée à la fois à des lecteurs de niveaux différents et a une lecture à plusieurs niveaux. C'est l'utilisation très fréquente des métaphores, le jeu de la sonorité, et les structures syntaxiques qui sont fort différentes de celles de la prose ou du théâtre qui favorisera justement cette lecture à plusieurs niveaux.

Cependant, si l'écriture poétique fait appel à l'imagination, elle n'est pas détachée complètement du réel. Elle utilise les mêmes personnages que les autres formes littéraires en essayant d'employer les mots qui vont au plus près des choses, d'ailleurs la poésie se rapproche souvent des formes littéraires en prose ; poème qui abandonnent la forme du vers pour utiliser la prose, et valorise la recherche du rythme de la phrase et des images.

Cette forme d'écriture a pour but d'exprimer une perception des choses de telle manière que le lecteur puisse la comprendre et l'assimiler. Elle a cette particularité de laisser l'auteur libre dans son choix des mots et de langage. Dans un autre sens, et à travers cette forme d'écriture, il crée sa propre langue. En conséquence, cette écriture doit respecter un nombre de règles, et s'inscrire dans un univers cohérent et organisé. Son discours ne porte peut être pas plus de sens qu'un discours ordinaire, mais elle se présente de telle façon qu'elle l'exprime différemment. Ce langage qui est conçu pour être " retenu : [c'est] le

[54] Poésie, *Encyclopédie Microsoft*® Encarta® en ligne 2006.

trésor des instants confiés à la mémoire qui les a captivés dans le réseau des mots"[55]. Cette forme d'écriture est difficile à oublier. Une association de rime et de styles .Une écriture, qui fait vibrer la corde sensible de la lectrice ou du lecteur car elle ne fait que traduire d'une manière ou d'une autre une quantité de sentiments et d'émotions. Lire cette forme d'écriture littéraire, c'est ouvrir les yeux, les oreilles, la bouche, le nez, tout le corps. On dit souvent que le poète a la tête dans les nuages. Mais J.H. Malineau dit: *"je suis, en sens inverse, que le poète c'est celui qui a le plus absolument les pieds sur terre".*[56], il ajoute aussi :

> *"C'est un ami qui partait avec un marin breton, à la pêche, un matin : ils sont partis à l'aube vers quatre heures du matin. Durant les deux premières heures de pêche, ni l'un ni l'autre ne se sont adressés la parole. Au bout de deux heures, le soleil s'était un petit peu levé; le marin pêcheur se retourne vers cet ami et lui dit : «C'est quand même beau l'aurore».*
>
> *Bien je dirais que la poésie, c'est dans son «quand même». Voilà la deux millième fois, la trois millième fois que ce marin pêcheur voit le lever du soleil sur la mer ; il est encore émerveillé et peut être bien davantage que si c'était la première fois. La poésie, vue ainsi, c'est d'être présent au monde"*[57].

C'est pour ces différentes raisons, que nous pouvons dire que l'écriture de la poésie nourrit ceux et celles qui la lisent. Le texte poétique, lorsqu'il possède des caractères rythmiques, métaphoriques et réflexifs suffisants ; il devient l'univers de la création artistique le plus cohérent.

L'écriture de la fiction est un autre exemple parmi d'autres qui constitue dans la majorité des cas une écriture littéraire. D'abord, La fiction est une œuvre basée sur des faits imaginaires plutôt que sur des faits réels. En revanche, tous les faits ne sont pas nécessairement imaginaires ; c'est le cas par exemple du roman historique, qui prend pour base des faits historiques avérés, mais qui profite des vacuités de l'Histoire pour y introduire des personnages, des événements, tirés de l'imagination de l'auteur.

D'un coté, l'écriture de la fiction est bien entendu une mise en œuvre de l'imaginaire. Toutefois, si les événements ou les personnages sont imaginaires, ils ne doivent pas pour autant être réels : pour qu'une fiction puisse fonctionner, il semble nécessaire que le

---

[55] C. Roy, Op. cit. 1993. P. 229
[56] J.H. Malineau, *La littérature de jeunesse*, Volume XXIV, N 1, 1996.
[57] J.H. Malineau, Ibid, n 2.

récipiendaire de la fiction adhère à ce qui est décrit. Les événements absurdes cités, les personnages incohérents sont les choses qui coupent le lecteur ou le spectateur du récit.

Cette écriture donc, crée une impression du réel, c'est- à- dire que l'individu à qui la fiction s'adresse doit pouvoir croire, pendant un temps limité, que ces faits sont possibles, car le texte fictif peut bien référer sérieusement à des personnes et à des lieux réels, sans cesser pour autant d'être un texte de fiction.

Des frontières, l'écriture de la fiction n'en manque manifestement pas. Ce qui ne veut pas dire qu'elle ne cherche pas à les transgresser, à travers des quantités de manœuvres qu'on pourra associer aussi bien à la modernité qu'à la postmodernité.

On maintiendra cependant que la distinction entre, d'un côté, des textes qui donnent à entendre à leur lecteurs le caractère imaginaire des objets décrits et fondent ainsi un pacte de lecture romanesque, avec dissociation de l'auteur et du narrateur, avec le détalage d'un univers fictif qui a ses règles propres n'en manquent pas, de l'autre côté, des textes au statut littéraire plus ambigus qui se présentent sous le signe d'un autre contrat de lecture, de nature autobiographique ou encore référentielle, l'écriture de la fiction permet tous les jeux avec des référents transformés en signes.

P. Macherey[58] fait alors une distinction d'illusion, se préoccupe de la caractéristique du langage ordinaire qui a pour objectif "d'informer ", quant à la caractéristique de la fiction est celle de la " représentation " de ce que l'œuvre littéraire donne de cette illusion. Elle peut donc porter, à l'intérieur de sa logique propre, ses pouvoirs jusqu'à un point de quasi rupture, entraîner le soupçon d'une transgression de ses limites et, par là, obliger à reconsidérer la frontière initiale qui semblait la différencier des énoncés de réalité"[59]. Par là, cette forme d'écriture achevée, garde toujours et quelqu'il soit une certaine distance dans ce qu'elle représente, ce qui rend la réduction de l'œuvre un travail assez difficile.

L'écriture de la fiction est le masque de quelque chose où elle travestit un désir de dire plus directement.

---

[58] P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, ed. Maspero, 1966, P 80-81.

[59] Cette notion est utilisée principalement par Searle et reprise par Genette. Les critères de distinction avec un " énoncé feint" restent très difficiles à établir. Plus fondamentalement, il ne semble pas que cette opposition décrive le fonctionnement réel du discours.

Chapitre III :
Autour de l'écriture maghrébine D'expression française

L'objet de l'écriture maghrébine d'expression française s'inscrit dans une historicité complexe, ce qui crée une difficulté de pouvoir donner une définition objective et finale de celle- ci. Un champ différent de celui du champ littéraire français par sa forme ambivalente et par un contenu porteur non seulement d'une autre culture, mais aussi d'une autre identité

> *"L'affirmation de l'identité, écrit* [Ben Meziane Taàlibi] *dans l'introduction à son ouvrage semble partout vouloir inscrire la même logique de <<ré enracinement>>dans des espaces - réels ou imaginaires-réputés être les instruments de son authentification véritable. Et celle - ci procède à chaque fois de la même volonté de récupération du sens proprement mythique liée à cette représentation collectivement fantasmée de l'identité : c'est la signification ontologique projetée sur d'anciens repères identitaires (historiques, culturels et religieux) qui va alimenter les diverses opérations de ressourcement et légitimer l'ensemble des moyens - y compris les plus violents- mis en œuvre ça et là pour réaliser ce qui pourrait être le double projet de ces nouvelles stratégies identitaires : ressourcement et authentification de l'identité vont servir, dans un premier temps, de parade collective face aux vicissitudes non maîtrisées du monde moderne, et ses frustrations et désenchantements".*[60]

Cette autre identité se présente alors sous toutes ses formes culturelles, artistiques et scripturaires mêlant ainsi plusieurs registres : culture, histoire, politique, forme et écriture. Après un demi siècle à peu près de l'indépendance des pays du Maghreb, la recherche identitaire sous toutes ses formes devient un des thèmes majeurs de toute production artistique qu'elle soit écrite ou orale et *"parallèlement à cette recherche d'une identité collective, nous verrons naître et se poursuivre, [...] une revendication individuelle de l'identité et d'authenticité qui trouvera chez les auteurs de la génération 1970 son expression la plus complète "*[61]

Il faut tout d'abord signaler qu'au niveau de l'Histoire, le XXè siècle a été qualifié par le siècle de "la démesure" du moment où l'humanité a été victime de deux grandes et

[60] B.M. Taàlibi, *L'identité au Maghreb : L'errance*, ed. Casbah, 2000. p. 7.
[61] J. Noiray, *Littérature francophone, I. Le Maghreb*, Ed. Berlin Sup, Lettres, 1996. p. 10.

affreuses guerres de l'humanité dont le nombre de participants et de ravages subis était considérable. L'Afrique, le Maghreb, l'Algérie et en grande partie, ont été profondément et affreusement touchés par la guerre de colonisation. Les écrivains de cette période étaient poussés par le besoin de témoigner et de revendiquer leur identité et leur désir d'indépendance par des écrits dit" traditionnels", appartenants à une écriture purement linéaire. Mais ces écrivains se sentaient tout en même temps coupables par l'utilisation de la langue du colonisateur et se trouvaient partagés entre deux univers culturels. Le Maghreb d'un côté et La langue française de l'autre qui, malgré ce sentiment d'étrangeté, pouvaient très bien se rencontrer, se confronter et s'enrichir l'un de l'autre : la langue française avait le pouvoir d'offrir un lieu d'ouverture, de mentalités et de métissages culturels. Quant au Maghreb, il représentait le passé, le présent et l'origine. Ils se sont trouvés, donc, devant un vrai dilemme, celui, de continuer ou de renoncer à écrire en français. Certains intellectuels ont même pensé que la littérature maghrébine d'expression française ne pouvait aller guère plus loin.

De grands changements se sont figurés et se sont imposés plusieurs années après l'indépendance du Maghreb[62], la génération des écrivains maghrébins d'expression française des années 70 (N.Fares, R.Boudjedra, A.Khatibi, A.Meddeb, M.Khair-eddine…) se sont intéressés, quant à eux, à la création littéraire elle-même où les principales occupations tournaient autour du langage et de l'écriture. Tout écrivain maghrébin d'expression française en domine au moins deux langues : la première est sa langue maternelle, quant à la deuxième, est celle de l'écriture qui lui permet d'exprimer le pluridimensionnel de son héritage à la fois culturel et linguistique. A travers la langue française, l'écrivain traduit la vision de soi et du monde en passant par le filtre des langues qu'il a apprises auparavant.

Loin de disparaître, cette littérature s'est beaucoup développée, ce qui lui a donné cette capacité de s'ouvrir linguistiquement et esthétiquement en puisant à la fois dans le patrimoine national et dans l'héritage occidental d'un univers imaginaire. En réalité, c'est dans le "contre- sillage" de certaines œuvres de la littérature française, qui émanent des écrivains français d'Afrique de Nord"[63] que des modèles et des pensées d'écritures dans la littérature maghrébine se sont inspirés.

La littérature maghrébine de langue française a, dans un premier temps, adopté les

[62] Le Maroc a eu son indépendance en 1954.
La Tunisie a eu son indépendance en 1956.
L'Algérie a eu son indépendance en 1962.

[63] F.Sari Mostafa-Kara, *Lire un texte*, ed.Dar El Gharb, 2005. P.53.

modèles de l'occident et, dans un deuxième temps, elle a participé aussi à la naissance d'autres vagues nouvelles. Les points de rencontre entre les deux littératures sont nombreux. Kateb est l'un des précurseurs qui ont marqué la rupture avec les anciennes formes d'écriture à travers son roman "Nedjma". La grande difficulté d'approcher ce roman est due à sa structure non linéaire et a l'absence de toute continuité logique et chronologique. Le cas encore de *Mémoire de l'absent* de N. Fares, qui est l'objet même de notre étude, n'est qu'un prolongement de ce que Y. Kateb a commencé. Une écriture à caractère fragmentaire qui travaille dans tous les sens et avec un langage qui retrouve une nouvelle force et une nouvelle fraîcheur.

Le roman que nous avons entre les mains, *Mémoire de l'absent*, s'inscrit dans une littérature maghrébine d'expression française moderne qui est celle du renouvellement, avec tous les problèmes textuels, aux conflits et aux heurts langagiers et civilisationnels. Georges Balandier nous résume le sens du concept de modernité:

> *"Dans l'acte de création,* écrit- il*, le rapport de modernité résulte d'une curiosité, d'une sensibilité, d'une rencontre constamment poursuivie, toujours sensible, et ce qui est facteur de mouvement en un temps et un lieu. C'est une relation de manifestation et d'expression du nouveau, de l'inédit, des ruptures sous-jacentes aux continuités (…) la modernité se forme et se dit à partir de ce qui effectue en profondeur, en mouvement de fond, le travail d'une société et d'une culture ; elle le révèle; elle exprime les contradictions d'une époque, les tensions et les éclatements qu'elle génère".*[64]

Nabile Fares, à propos du même concept, s'intéresse non seulement à la réalité esthétique, mais aussi à la réalité historique la plus complexe :

> *" La modernité d'un texte,* souligne-t-il*, tel le lieu théâtral où la cité interroge son temps serait au- delà d'une fragmentation textuelle, le livre d'une pluralité de voix construisant l'instance d'un passé futur, d'un passé (déjà) devenu futur; en ce sens que la modernité présente le paradoxe et l'antinomie d'un retour vide et forcené de la croyance ou l'incroyance d'origine (…). Promu à cette fracture, le texte littéraire est fait du recouvrement de ces ruptures historiques,*

[64] Cité par B.Chikhi, *Maghreb en textes: écriture, histoire, souvenirs et symboliques*, ed.L'Harmattan, 1995. p.31.

> *contenues ou lisibles, audibles autant dans les transformations linguistiques que cette cryptographie narrative".*[65]

Son discours sur l'Histoire passe par la dénonciation aussi bien de la politique coloniale que du détournement de la révolution du peuple. Pour Fares, l'histoire est faussée, cachée. Ce qu'il le pousse à aller au plus profond de la chose, au – delà de tous les discours. Toutefois," *accepter son passé, son histoire* [pour lui] *ne signifie pas s'y noyer ; cela signifie apprendre à en faire bon usage"*[66]

La littérature maghrébine d'expression française, comme toute autre littérature du monde, englobe très souvent plusieurs cultures en un seul type d'écriture. Mais dans la littérature maghrébine d'expression française, le pluriel est là, et s'impose toujours :

> *"La situation intertextuelle de l'écriture maghrébine de langue française la prédispose plus qu'une autre à trouver sa dimension proprement littéraire dans ces jeux avec des textes aux origines diverses : non seulement textes arabes ou français mais aussi textes issus de la littérature dans le monde entier".*[67]

Ces écrivains ont voulu dépasser toutes les règles classiques du roman français du XIXè siècle, qui eux travaillent beaucoup plus sur la progression chronologique des événements que sur les expériences individuelles et autobiographiques du narrateur. La prise en concept de la description ethnographique ainsi que l'utilisation rare de la langue maternelle, qu'elle soit dialectale, classique ou berbère dans le roman, affecte le texte, en le dépaysant d'une manière excessive.

Toutefois, les écrivains de la génération des années 70 ont contribué à faire surgir toute la richesse culturelle et stylistique que pouvait y avoir à travers le nombre important des productions littéraires. Bien que chacun d'entre eux se distingue des autres par une problématique et un langage spécifique, beaucoup de tendances restent communes : cette tentation de déconstruire les traditions littéraires nationales et françaises jugées incapables d'exprimer l'imaginaire de l'écrivain, permet, au fond, de construire une écriture susceptible de traduire la pensée bi-culturelle de l'auteur. Il s'agit d'inventer une nouvelle écriture qui puisse définir, décrire et présenter soi même et le monde." *Je ne deviendrais*

---

[65] N. Fares, A propos de la modernité, in, *Kateb Yacine et la modernité textuelle, Equipe de recherche en Analyse du discours et sémiologie,* s/ la dir. De N.Khadda, OPU, 1990.
[66] N. Fares, *Un passager de l'occident*, ed. Seuil, 1971. p. 46.
[67] CH. Bonn, *Kateb Yacine, un écrivain au cœur du monde,* in *Fabula***,** 2004.

réellement existant, écrit N. Fares, que si je parvenais à rendre plus évident. En ce point du monde où je me trouve ce qui me faisait vivre (bien que le mot n'existe pas encore) dévivre ou, plus simplement écrire".[68]

La quête de nouvelles formes d'écriture se lance. L'écriture maghrébine d'expression française devient une écriture de "démantèlement"[69] qui est ressenti si bien dans l'histoire que dans l'expression verbale. Les écrivains de cette génération rompent dans un premier temps avec l'histoire. Les oeuvres les plus "originales": *L'opium et le bâton* de M. Mammeri, *La mémoire tatouée* de A. Khatibi, *Les terrasses d'orsol* de M. Dib, *La mémoire de l'absent* de N. Fares etc, qui présentent toutes des événements soumis à des perspectives multiples (souvenirs/ actualité, réel/ imaginaire, réflexion/ délire, point de vue unique/ multiples...), et une fiction qui, le plus souvent coupée par des éléments thématiques, de brouillages des faits, et des digressions philosophiques.

La nouvelle écriture maghrébine d'expression française s'inscrit dans le nouveau roman qui est une appellation pratique qui désigne *" tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques et qui considèrent que la répétition systématique des formes du passé est non seulement absurde et vaine, mais qu'elle peut même devenir nuisible".*[70] Le Nouveau roman vient contester non seulement les formules traditionnelles mais aussi l'absolu du langage et la présence catégorique de l'histoire pour s'ouvrir à la modernité de façon surprenante et inattendue.

> *" La dynamique de rupture soudaine et radicale de ces textes avec la tradition classique avec leurs propositions originales de transformation des genres séduisent d'autant qu'elles paraissent compenser les manques laissés en France par le Nouveau Roman trop occupé à chercher les moyens efficaces à régler ses comptes avec la représentation".*[71]

Si pour le nouveau roman*," le véritable romancier n'a rien à dire"*[72], l'écrivain maghrébin d'expression française a beaucoup de choses à dire : *" Oui, tout ce que j'ai tenté d'oublier, de passer sous silence, affleure maintenant. Tout dans ce monde me sollicite".*[73]

L'interaction des genres et des formes propres aux deux traditions culturelles dans le texte

---

[68] N. Fares, *Le champ des oliviers*, ed. Seuil, 1972. P.187- 188.
[69] Selon le titre d'un roman de Boudjedra (1981).
[70] A. Robbe Grillet, *Pour un nouveau roman*, ed. Minuit, 1963. p. 9.
[71] B. Chikhi, op.cit., p. 8.
[72] A. Robbe Grillet, cité par N. Wolf, *Une littérature sans histoire, Essais sur le Nouveau Roman*, ed. Droz, 1995. p. 97.
[73] M. Khair-Eddine, *Une odeur de mantèque*, ed. Seuil, 1976. p.51.

maghrébin d'expression française fait de lui un texte irréductible à la typologie des théories littéraires nationales d'où la qualification des œuvres devient une tâche assez difficile, entre "itinéraire", "récit-essai", "poème-récit", ou encore "récit-discours", l'indécision est toujours là.

> *"Le passage de la forme romanesque au poème, à l'essai ou au théâtre joue comme une contestation de la validité théorique des genres arrêtés et, par conséquent, comme générateur de la forme nouvelle, c'est- à- dire quelque chose qui solliciterait une grande liberté de ton, suivrait les caprices de l'imagination et de la sensibilité ainsi que l'exige le préalable posé de l'œuvre inachevée et du processus de transformation qui érige en loi la transgression même des genres"*[74].

Le croisement des genres engendre souvent avec lui des intertextualités explicites ou implicites, qui ne fait qu'accentuer d'avantage la pluridemensialité du texte. C'est ainsi que Khatibi, dans *le livre du sang* renouvelle la pensée des textes mystiques en se référent à la réflexion de Derrida et de R. Barthes. L'influence d'une œuvre sur une autre œuvre se fait sentir à l'intérieur même de l'espace maghrébin : Y. Kateb sur N. Fares et M. Khair-Eddine, D. Chraibi sur T. BenJelloun, etc. La présence de l'intertextualité, à différents niveaux, fait de l'œuvre un véritable chef-d'œuvre.

De ce fait, la langue d'écriture se trouve remarquablement touchée par la polyphonie : voix plurielles, variété de registres et d'accents, interpénétrations d'ordre énonciatifs, discursifs ou aussi historique, et mélange des codes linguistiques (arabe, français, oral, écrit, etc.).

Les écrivains veulent exprimer "l'inconcevable", "l'incompréhensible", et "l'impossible", se donnant comme condition primordiale la déconstruction, en abandonnant les modèles littéraires traditionnels. En adoptant cette nouvelle forme d'écriture, le texte de Khatibi à titre d'exemple, a réussi pleinement à dynamiter ces formes implacables qui ne savaient que faire de l'histoire de la conquête coloniale[75]. Les textes de N. Fares poursuivent d'une certaine manière l'expérience de Kateb. N. Fares avertit dans *"L'Etat perdu" que le livre en question " n'est ni un poème, ni un roman, ni un récit ".*[76], classifiant ainsi le texte dans un lieu tout à fait ouvert à ces nouvelles représentations.

---

[74] B. Chikhi, op.Cit., P. 14.

[75] C.F.M. Djaider- N. Khadda, <<L'écriture en chantier>>, In *Vision du Maghreb, Cultures et Peuples de la **méditerranée***, ed.Sud, 1987. P 75.

[76] N. Fares, *L'Etat perdu,* ed. Actes de Sud, 1982. P. 12..

> *"En fait,* [*note* N. Khadda]*, quelque soit l'auteur et la solution esthétique élaborée, la fragmentation et la dissémination dans le texte français d'un autre texte instituent un procès de signifiance révélateur du déchiffrement dans et par le texte de sens produit dans et par le social, inscrivant le fonctionnement textuel dans une histoire et une société marquées du sceau de la rupture, de la dispersion, de la discontinuité et de la recherche têtue du remembrement"*[77]

Cependant, si la génération des années 70 est venue réclamer une nouvelle forme d'écriture et de nouvelles stratégies, elle ne cherche aucunement à s'opposer à la tradition qui est le présentateur même de l'identité maghrébine.

Tout au long de la moitié du vingtième siècle, la littérature maghrébine de langue française n'a cessé de progresser et de croître. Cette progression et cette croissance est marquée à chaque fois par sa grande force à travers le texte quelque soi son genre.

A travers cette réflexion, nous avons tenté de synthétiser la problématique de la nouvelle écriture maghrébine d'expression française, et de montrer un nombre de caractéristiques que celle-ci dispose et les différents moyens qu'elle mobilise pour exprimer enfin sa liberté de la parole qu'elle porte. La Modernité, note encore une fois B. Chikhi, *" n'est pas de l'ordre du prévisible, du calculable. Elle est intrusion, explosion, décharge tensionnelle, qui casse un continum faux parce qu'il coïncide plus avec le désir du sujet".*[78]

---

[77] N. Khadda, *La littérature algérienne de langue française: une littérature androgyne,* In *Figure de l'intertextualité***,** Université Paul Valéry, Monppelier III, 1996.P.15.

[78] B. Chikhi, op. Cit., p. 30.

Partie II :

ETUDE D'UNE ECRITURE MODERNE ET PROBLEMATIQUE DE LA LITTERATURE ALGERIENNE D'EXPRESSION FRANCAISE, LE CAS DE MEMOIRE DE L'ABSENT

Chapitre I :
L'écriture para- doxale

Même si *Mémoire de l'absent* de N. Fares se présente sous une forme standard, il n'en demeure pas moins que le texte faresien se donne comme profondément problématique car très difficile d'accès et ce, car le texte tente de se libérer de toutes les règles qui régissent l'écriture traditionnelle. Le texte se révèle ainsi, d'abord et avant tout, comme le lieu par excellence de la création et de l'innovation scripturaire d'où l'idée de prédominance de la fonction poétique avec les notions obligées de la défamiliarisation et de la désautomatisation du langage qui disent le déchargement des sèmes dictionnairiques et le rechargement des signes linguistiques, textuels et sémiotiques par des sèmes encyclopédiques pris à la mémoire collective du Maghreb.

En comparant le texte Faresien à ceux des autres écrivains de sa génération tels que : Khatibi, Kheir- Eddine, Laàbi, Kateb, qui font de l'écriture le souci primordial de leur expérience, nous nous sommes intéressés, pour notre part, à travailler sur les notions de l'écart, de la défamiliarisation et de la désautomatisation de l'écriture de Nabile Fares, une écriture en chantier, qui nous permettra ainsi de saisir et de comprendre les différentes stratégies de la production du sens, et de suivre les différentes étapes du cheminement même de cette écriture qui fait régir à la fois le déploiement poétique et la richesse du paysage textuel.

Fares, comme beaucoup d'autres écrivains maghrébins d'expression française, tente d' " ouvrir la littérature nationale à ses déracinements en adoptant une écriture " para- doxale "[79] qui, selon Khatibi, fait du geste créatif un moyen de création décisive. Une écriture d'un nouvel espace tout à fait *" actif, celui de l'écart, de la discontinuité, du désordre et de la dissymétrie"*[80].

Le sens ne va plus être explicite ou univoque mais construit d'une manière rationnelle avec une technique polyphonique qui exploite ce conflit de sens et l'intègre dans ces nouvelles stratégies scripturales.

1- TROUBLE DE LANGAGE :

Lors de sa première lecture, le lecteur de *Mémoire de L'absent* sera vite frappé par l'opacité de l'œuvre. Un constat est aisément décelable, dès le début de la lecture, on constate une rupture tout à fait surprenante avec les conventions traditionnelles d'écriture. L'absence de ponctuation dans les phrases, la présence d'un nombre de dessins

[79] A. Khatibi, *La blessure du nom propre*, ed. Denoel, 1974.p.33.

[80] Le texte paradoxal, nous dit R.Barthes, *est un texte qui se situe derrière la limite de la doxa. Voir à ce sujet Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, ed.Seuil, 1984.p. 71.

et de symboles, l'abondance de l'italique et de pages qui ne contiennent que quelques mots qui ne font que déstabiliser d'avantage le lecteur. Toutefois, cette manière d'écrire et cette typographie peu commune sont le reflet même du trouble du personnage narrateur "Abdnouar" :

> *" Je dus délirer oui délirer avant de comprendre la loi cette loi de mon délire".p. 29.*

Une écriture qui n'est pas aisée à comprendre, et qui s'éloigne complètement des conventions traditionnelles d'écriture. L'ensemble de l'œuvre se rapproche de celui du délire. Il est clair que l'arrestation du père et la mort de Jidda sont à l'origine même du délire. Le narrateur le dit à maintes reprises :

> *" Que faire de ces jours ? (…) leur fuite, au loin, très loin, loin (…) ils durent me conduire vers La Redoute chez le frère de Hamid (…) et me piquer ensuite, pendant plusieurs jours, puisque je délirais loin loin loin ".p. 30.*

La durée de son état a été d'ailleurs signalée :

> *" (…) Cela faisait bien sept à huit mois que je n'avais plus parlé avec Jidda, et que, faute de pouvoir faire autre chose je restais assis sur moi- même, assis, dans l'incapacité de – (…) ".p. 109.*

Le trouble du personnage principal n'est qu'une représentation direct du trouble du langage : des redites, absence de cohérence, phrases inachevées, l'écriture et la lecture sont modifiées, leur rythme est tantôt ralenti, tantôt violement accéléré. La ponctuation est variée, elle est entre l'absence et l'abondance. Quelques pages sont parfois vides et d'autres fois contenant juste quelques mots : (*Moi et l'Outre*)[81] et d'autres encore contenant qu'un seul mot : (*L'Outre*)[82], sont des caractéristiques qui marquent l'incohérence discursive et narratives de l'œuvre, cet extrait le montre bien :

> *"Comment n'ai- je pu rien voir à travers toutes ces sortes de pensées là inscrites devant moi comment n'ai- je pu : une voix m'étonne Je ne suis plus dans la pièce la table est aussi*

[81] *Mémoire de l'absent*, p. 45.
[82] Ibid, p. 46.

> *petite que le chien et je crois connaître la peur la peur ou une fureur de vivre là Je revivrai sans doute sous d'autres formes d'êtres ou prénoms (…) puisqu'il en est ainsi de chaque croyance ou effusion et que dans la première compréhension de la vie tourbillonne l'enfance environnante de la mort, comme un cercle (jeu Délire ou Histoire d'un monde) inscrivant de partout, le foisonnement articulé des raisons de vivre ou d'espérer tandis que la voix monte en moi que le père est là qu'il parle contre ma peur cette peur que j'ai de lui que mère pleure que Hamid alors que le père parle au loin que malgré tous ces mots j'accomplis la terrible béance de la lumière …".p. 95.*

A ce même niveau le signe s'ouvre complètement donnant ainsi au texte de multiples modes et de voix, en faisant de lui l'espace d'un potentiel. Le texte de Fares, et les textes d'autres écrivains maghrébins d'expression française ceux notamment de Kateb, Laàbi, Khatibi, Meddeb, partagent d'une manière ou d'une autre les mêmes préoccupations philosophiques, les mêmes exigences esthétiques et les mêmes éclatements et bouleversements de l'être.

Cette écriture moins tranchée et plus aérée travaille donc à la rencontre du plaisir esthétique et à la réflexion philosophique :

> *" Le signe se donne à déchiffrer comme dispositif complexe de condensation et de surcharge, de déplacements et de refontes ; il ne peut jamais se lire dans le champ d'une logique de l'identité, il n'est jamais inscrit dans l'espace d'une histoire linéaire".*[83]

D'un autre côté, l'utilisation abondante de la négation n'est qu'une autre manière de représenter ce délire langagier. A ce propos, Kristéva confirme : "*La négation est, avec la syntaxe, le barrage le plus fort auquel s'agrippe le sujet et offre la résistance la plus tenace à la désintrication de la fonction verbale dans le processus psychotique "*[84]

Les phrases de type interrogatif sont elles aussi très répandues dans le texte de Fares : Malika ? La peau de l'outre ? Dahmane ? Mahfoud ? Kahéna ? Le fleuve ? Etc. L'emploi d'un nombre considérable d'interrogations ne fait que montrer d'avantage le désarroi du

[83] J. M.Rey, *L'Enjeu des signes*, Lecture de Neizsche, ed. Seuil, 1979. ¨p. 18.
[84] J. Kristéva, *Révolution du langage poétique*, op. Cit., p. 115.

héros qui cherche à tout comprendre. Dans cette œuvre comme dans beaucoup d'autres œuvres appartenant aux écrivains maghrébins d'expression française, le sujet est en quête de son identité perdue d'où ce sentiment de délire et de déperdition.

Toute cette écriture troublée et démesurée n'est que le résultat d'une guerre vécue par le sujet lui-même ainsi que sa famille. Une guerre comme toutes les autres guerres, porteuse de violence, de déchirement, et de séparation :

> *" La guerre,* [confirme Raybaud], *qui est à la fois présentée, comme un délire et à travers un délire (…) [est] à la fois perte de nom, du lieu, de l'ascendance ; contradiction invivable, la guerre est au centre de cet acte fondamental d'écriture et de conscience qu'est le délire "*[85].

C'est ainsi que le délire du héros se retranscrit dans l'écriture du roman. La loi du délire devient donc une loi de l'écriture. Une écriture tout à fait nouvelle, brève, éclatée et amputée le plus souvent de toute ponctuation.

2- LA VISION DE L'ECRITURE FARESIENNE :

Cette manière d'écrire ne se limite plus à ce besoin de communiquer avec autrui ou à ce simple désir d'exprimer. L'écriture va au delà du langage et reflète l'histoire, l'idéologie ou aussi la doctrine auxquelles il appartient. L'Histoire *"l'oblige à signifier (…) la littérature selon des possibles dont il n'est pas le maître"*[86] . La littérature de la classe bourgeoise, à titre d'exemple, était bien spécifique : des productions particulières, reflétant l'unité idéologique et donnant naissance à une forme unique sans déchirures, sans anomalies, et sans discontinuités, caractérisent cette conscience bourgeoise. Du moment où l'écrivain a décidé de changer cette vision du monde (d'être témoin de l'universel), il a opté pour le changement de la forme en assumant, d'une part, de nouvelles stratégies et techniques, et d'autre part, en refusant celles du passé. C'est à œ moment là qu'on commence à parler d'une littérature, et de l'éclatement de l'écriture et de la problématique du langage.

A ce moment, l'écriture devient l'objet même de l'écrivain. Elle n'est plus la même, elle varie d'un écrivain à un autre, d'une génération à une autre, d'un pays à un autre , d'une époque à une autre, et d'une civilisation à une autre :

---

[85] A. Raybaud, *Roman algérien et quête d'identité, délire de Kateb Yacine et de Nabile Fares*, Europe, n° 567- 568, 1976, p. 57- 58.

[86] R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, ed. Seuil, 1972, p. 10.

> *"Depuis cent ans, toute écriture est ainsi un exercice d'apprivoisement ou de répulsion en face de cette forme. Objet que l'écrivain rencontre fatalement sur son chemin, qu'il lui faut regarder, affronter, assumer, et qu'il ne peut jamais détruire sans se détruire lui- même comme écrivain. La forme se suspend devant le regard comme un objet ; quoi qu'on fasse, elle est un scandale : splendide, elle apparaît démodée ; anarchique, elle est asciable ; particulière par rapport au temps ou aux hommes, de n'importe quelle manière elle est solitude "*[87]

Quelque soit la langue, l'écriture" *est comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme"*[88]

L'écriture de Fares est d'abord une de ces écritures qui proposent une forme assez particulière avec des techniques et des paramètres spécifiques à Fares, à la littérature arabo- musulmane, et à la littérature maghrébine d'expression française.

3- RUPTURE DE L'ECRITURE / ECRITURE DE LA RUPTURE :

Depuis les années cinquante, on ne s'arrête pas de dire que le roman maghrébin est un roman de rupture, de violence et de subversion comme celui de Fares qui se distingue avant tout par sa " maghrébinité" et par sa rupture sociale, spatiale et scripturale. L'auteur nous présente un roman considéré comme principalement romanesque puisque c'est le lieu, tout en même temps des formes théâtrales, poétiques et symboliques. La confusion des genres littéraires est bien sur utilisée, une technique volontaire qui a pour objet de briser la structure propre au roman avec un langage surprenant et éblouissant. Le jeu de l'écriture chez Fares n'est ni magique, ni rituel, mais unique. Les répétitions répétées, le dialogue engagé avec le lecteur, l'oralité, le monologue intérieur, la parole vive, la discontinuité temporelle, la confusion de voix, le motif du double et du dédouble, le sujet divisé, destinataire extradiégétique et intradiégétique, les figures de style dont l'anaphore, la parodie etc., sont les caractéristiques principales de *Mémoire de l'absent.*

L'œuvre de Fares s'inscrit d'une part dans le courant qui refuse toute appartenance à la Gaule et d'autre part à celui qui vise à réduire l'identité maghrébine à celle de l'arabo-musulmane car L'Algérie est, pour lui, avant tout berbère :

---

[87] R. Barthes, *La degré zéro de l'écriture*, op.Cit p. 10- 11.
[88] R. Barthes, Ibid., p. 15.

> *" Je suis un maghrébin qui revendique sa berbérité, même si c'est une berbérité encore à construire- elle ne sera jamais ce qu'elle a pu être, si d'ailleurs elle a été à un moment donné du temps. Je suis venu de ce fonds- là, ce qui ne veut pas dire qu'il y ait refus des autres fonds linguistiques, culturels, qui traversent le Maghreb, mais puisqu'il y a coinçage sur cette réalité, il est important qu'elle soit dite (…)"*[89]

C'est de là qu'intervient cette écriture tout à fait rebelle qui vient déranger à la fois le lecteur occidental qui, lui, n'arrive pas à se retrouver dans ce genre de récit aussi bien dans l'écriture que dans le contenu, et le lecteur national ou maghrébin qui a l'habitude après tout de lire les récits qui respectent les règles des mouvements dominants, éprouvant de ce fait ce sentiment de malaise et d'inquiétude face à ce type d'écriture, une écriture qui a été " *radicalement contre celle qu'on attendait d'un Arabe de service "*[90], a déclaré Ch. Bonn.
La complexité de l'écriture faresienne par rapport aux autres écritures n'est pas due à un manque quelconque de la maîtrise de la langue mais par crainte à ce qu'il soit pris pour " un francophile"[91], chose que Fares refuse complètement car *" s'il utilise le français avec autant d'amour, ce n'est point par trahison envers les siens, mais bien au contraire par pur patriotisme"*[92]

4- UNE OEUVRE PLURIELLE :

L'indépendance de l'Algérie donne naissance à de nouvelles formes d'écriture et à une littérature abondante et hétérogène au niveau du style, de la forme du code et des registres. La voix de la narration donne au texte faresien la spécificité d'être pluriel, situé au carrefour de plusieurs genres : la poésie, le théâtre et l'épopée, l'œuvre de Fares est beaucoup plus dialogique et plurivocale au point où le signifiant devient le lieu du recommencement de la genèse de l'écriture :

> *" Tout << je>> étant passage d'un autre à un autre. Et les poèmes dont les commencements sont seulement des reprises, des rencontres, les fuis, et des interprétations provisoires, chacun est*

---

89 N. Fares, *La parole plurielle*, In *Esprit*, 1985, p. 144.

90 CH. Bonn, *Le roman algérien de langue française*, ed L'Harmattan, 1985, p. 59.
91 En Algérie, " La francophilie" est le synonyme de " Hisb França" en Arabe.
92 G. Daninos, *Les nouvelles tendances du roman algérien de langue française*, ed. Naaman, 2éme édition 1983.p. 38.

momentanément tout le poème, et à la fin le chemin d'un seul poème sans commencement ni fin" [93]

En s'inspirant des catégories logiques de l'épique, et en adoptant tantôt la lecture poétique, tantôt celle du théâtre, le roman se penche vers une perspective polyphonique qui, selon Kristéva *" ne connaît ni loi, ni hiérarchie, étant une pluralité d'éléments linguistiques (ou de textes) en rapport dialogique "* [94]

Le roman entre aussi dans un jeu de " différance", dans une sorte d'inter- sens infini, la clôture devient impossible. C'est dans ce même sens que s'inscrit l'affirmation de Barthes et l'intégration de Blanchot portant sur le " désir de l'impossible " que vise l'écriture aussi bien dans sa pratique que dans le sens qu'elle consigne. La logique du texte serait brisée et le recours à certaines parodies littéraires et figures ne font qu'inscrire le texte de Fares dans le sillage de la littérature " révolte et négativité "[95] .

Le récit faresien mariera donc ce qui est mort à ce qui est encore en vie, ce qui est absent à ce qui demeure encore présent, ce qui est conte et tragédie à ce qui relève du mythe et des origines car *" cet esprit qui unifiait le passé au futur et la mort à la vie se prolongeait dans la récitation des contes et légendes mythiques. Il était exprimé dans tous les domaines de la vie quotidienne (…)"* [96] . L'histoire faresienne est un mélange de mythes, de réalités, d'histoire, de dessins, de gestes rituels, etc. Le récit de Fares est à la fois pluriel, polysémique, polyphonique, dialogique comme le signifie à maintes reprises Jidda :

"Il ne suffit pas de connaître le mot de chaque chose mais tous les mots de toutes les choses ".p.97.

La littérature de Fares est venue ainsi dépasser toutes les frontières francophones parce qu'elle s'intéresse en tout aux *" relations des textes à leur environnement socioculturel, étudie la pluralité linguistique qui les caractérise pour en identifier les formes littéraires et se concentre sur le dispositif poétique qui articule l'œuvre au contexte dont elle surgit"* [97]

---

[93] H. Meschonnic, *Les Etats de la poétique*, ed. PUF, 1985, p. 229.
[94] J. Kristéva, *Recherches pour une sémanalyse*, ed. Seuil, coll." tel quel", 1969, p. 167.
[95] Expression appartient à C.Abastado, in *Mythes et rituels de l'écriture*, ed. Complexes, 1979, p. 222. Le concept de Négativité a été aussi employé par Sartre pour caractériser la liberté humaine, in Encyclopédie universelle, vol- XI,p. 630.
[96] Malikam, *La magie des femmes Kabyles et l(unité de la société traditionnelle*, ed. L'Harmattan, 1996, 321.
[97] M. Bakthine, *Esthétique et théorie du nouveau roman*, ed. Gallimard, 1978, p. 3.

5- UNE ECRITURE MODERNE :

Evoquer l'écriture moderne, c'est parler sans aucun doute de celle de Fares qui partage et travaille sur cette volonté de détruire le texte et de le remettre en chantier :

> *" Les nouvelles générations veulent lâcher l'occident en comprenant l'écriture comme une façon militante d'assumer sa responsabilité, et d'une façon théorique comme une tentative de ré- interprétation des écritures occidentales, comme un dépassement de ses contradictions par un terrorisme lyrique, une violente recherche de la culture nationale"* [98]

La lecture de l'œuvre nous a permis de découvrir que l'une des particularités majeures de l'écriture faresienne réside dans la remise en cause des règles du genre. En s'inscrivant dans le vaste courant de rénovation entamé par Joyce, Faulkner et le roman moderne d'une manière générale.

Une chaîne donc ininterrompue de signes qui, tantôt se redoublent et tantôt se dédoublent, des textes bilingues écrits tantôt à la première personne, tantôt à la troisième personne que Lejeune décrit dans " Le Je est un autre". [99]

Ainsi, le roman de Fares *Mémoire de l'absent* s'ouvre à cette loi de la discontinuité complètement " constituante"[100] et de la répétition et du retour : *" Ce qui est premier, ce n'est pas le commencement, mais le recommencement, et l'être c'est précisément l'impossibilité d'être une première fois"*[101]. Une écriture considérée comme moderne puisqu'elle joue à la fois sur le poétique et le théorique. Elle s'ouvre au jeu, au rythme, au dessin, à l'écart et à la dérive :

> *" Je me plaçais devant une grande machine à écrire que j'appelais ouragan et je tapais. J'avais compris que les plans, notes et autres critères indispensables à l'écriture d'un roman ne m'étaient pas utiles. J'écrivais presque à l'aveuglette (…) je n'écoutais que le rythme saccadé des choses"*[102]

Ce passage indique d'une manière très claire que les formes de l'écriture moderne ne présentent plus cet engagement d'une maîtrise parfaite des codes et des techniques.

---

[98] Souffles, n°10-11, *troisième trimestre*, 1968, n° spécial " Littérature maghrébin", Avant- propos, p. 5.
[99] PH. Lejeune, ***Je est autre***, ed. Seuil, 1980. p. 44.
[100] J. Kristéva, *Recherches pour une sémanalyse*, op.Cit, p. 273.
[101] M. Blanchot, *L'espace littéraire*, ed. Gallimard, coll. Idées, 1955, p. 331.
[102] M. Khair- Eddine, *Moi l'aigre*, ed. Seuil, 1970, p. 27.

L'emploi de métaphore " ouragan" signifie cette machine à écrire qui a pour objet de détruire toutes les belles lettres ou toutes les belles constructions. Son vrai épanouissement se trouve dans la remise en cause et dans la mise à mort des techniques du roman classique.

Le roman de Fares, dit moderne, ouvre des lieux de rencontre et de contacts. Autrement dit, c'est un récit de libération de l'oppression par l'ambiguïté, l'opacité de son caractère. Beida Chikhi dans *Maghreb en texte* [103] a été fière de l'impact de la modernité sur le texte maghrébin mais elle a été encore plus dans la manière particulière dont l'a été exploité et travaillé car c'est *" le maintien perpétuel de l'œuvre en chantier "* [104] qui, en plus de son caractère fragmentaire, transgressif, imaginatif et de sa pluralité de sens et de forme, il permet de " s'origine". [105]

Entrecroisement des discours et des voix, rupture, discontinuité, prédominance d'un mode personnel[106] de la narration, lacune, manque, focalisation sur le narrateur et / ou le personnage principal (ou secondaire), redoublement, dédoublement textuels, sont en général les caractéristiques de l'écriture Faresienne et d'autres écrivains de sa génération. Ainsi, le texte écrit CL. Levesque *:*

> *" est essentiellement rupture d'équilibre, étant dans sa structure même jeu de la présence et de l'absence, de centrement, affirmation du non- centre comme pluralité irréductible, rupture de présence, de l'axe présent, rupture par laquelle le temps sort de ses gonds et se met à déraper indéfiniment".*[107]

La Modernité a donné ainsi une autre saveur et de goût au texte maghrébin d'expression Française et par conséquent, Fares a essayé de faire de la sorte à l'écriture maghrébine d'expression française.

---

[103] B. Chikhi, *Maghreb de texte. Ecriture,* histoire, *savoirs et symbolique*. Essai sur l'épreuve de modernité dans la littérature de langue française, ed. L'Hamattan, 1996.
[104] B. Chekhi, *Maghreb en texte*, op.cit, p. 41.
[105] J.M. Moura, *littératures francophones et théories postecoloniales*, op cit. p. 41.
[106] La narration " personnelle" ou " figurale" (selon la dénomination de Stanzel), explique Genette, " implique la dominance du personnage comme foyer réflecteur", in *Nouveau discours du récit*, Poétique 61, 1985. p. 81.
[107] CL. Levesque, *L'Etrangeté du texte*, ed.UGE, 1978. p. 101.

.

Chapitre II :
Techniques de l'opacité

1- LES VOIX NARRATIVES :

La voix narrative c'est cette voix qui dit "je" et qui donne la parole à quelqu'un d'autre comme l'affirme N.Fares ; se tenant derrière une instance étrangère qui déplace les mots, les détourne, les retourne et les rend méconnaissables. De plus, elle *" désigne à la fois,* [selon Genette], *les rapports entre narration et récit, et entre narration et histoire"*[108]. Selon Genette, la voix recouvre les distinctions de temps, de niveau narratif et surtout de personne car *" seule la relation de personne régit de manière à peu près constante la totalité d'un récit"*[109], c'est à partir de cette dernière catégorie que les instances textuelles seront identifiées.

Mémoire de l'absent est un récit d'événements qui se caractérise à la fois par un narrateur témoin et un participant qui se charge de centrer le récit sur l'acteur principal de la personne ou sur sa propre personne. L'objectivité reste une part très minime dans ce roman, ce qui ouvrira le texte à un mode " personnel" de narration, ou l' "a- personnel"[110]. Ainsi le sujet acquiert une certaine autonomie et l'identification de celui- ci devient une tâche difficile parce qu'il échappe à toute mesure et à toute identification : *" Mon personnage est un spectre aux multiples faces"* avertit Meddeb dans *Phantasia*[111].

Dès l'incipit, *Mémoire de l'absent* est donc une histoire qui se présente sous forme d'un long monologue, une tirade au style direct avec l'absence absolue du verbe introducteur[112]

> *" Je ne veux pas me rappeler où on n'aurait pu (pouvait) nous emmener (…)*
>
> *Oui je pense pousser ; alors que j'aurais dû employer ou découvrir quelque autre mot"* **.***p. 11*

L'utilisation de "je"[113] renvoie à un narrateur intradiégétique qui n'est nullement cité. La voix narrative acquiert ainsi des pouvoirs incroyables et rien ne peut résister à son énergie destructrice. Pour Barthes, dire " je" c'est *" fatalement ouvrir un rideau, non pas tant dévoiler*

---

[108] G. Genette, *Figure III*, ed.Seuil, 1972, p. 76.
[109] G. Genette, *Nouveau discours du récit*, op.Cit. p. 88.
[110] R. Barthes, *Analyse structurale des récits*, Communication n° 8, 1966. p. 40- 41.
[111] A. Meddeb, *Phantasia*, ed.Sindibad, 1986. p. 139.
[112] L'absence ou l'omission de verbe introducteur, selon Bakhtine, marque l'identification du narrateur au héros, in *" Marxisme et philosophie du langage*", ed.Minuit, 1977. p. 208.
[113] P. Lejeune explique pleinement que tout récit à la première personne montre que l'acteur qui se désigne par " je" est en même temps la personne actuelle qui produit la narration. " Inséparable du sujet de l'énonciation, le sujet de l'énoncé est double, acteur et narrateur ; la première personne recèle toujours une troisième personne occultées", in *" Je est un autre"*, Op.Cit. p. 35.

qu'inaugurer le cérémonial de l'imaginaire".[114]

Nous sommes, donc, face à une narration homodiégétique qui ne présenterait au lecteur que ce que le personnage à l'intention de lui transmettre car *"La première personne inscrit nécessairement la relation homodièGétique"*[115]

2- LES TYPES DE NARRATION :

En fait, on distingue deux types de narration ; une qui est tout à fait ultérieure (se présente à la première personne) destinée aux mémoires et aux autobiographies et une autre qui est une narration simultanée, spécifique aux récits de vie et aux témoignages. Cette narration se présente sous une forme intercalée entre les différents moments de l'action : le récit de Jidda, ou de Dahmane à titre d'exemple sera interrompu et entrecoupé de façon répétée par des digressions et des parenthèses de la part du narrateur qui, à chaque fois a recourt à sa mémoire dans le but de se souvenir des faits et des événements passés pour les raconter par la suite :

> *" Dahmane vint nous dire que le père vivant : qu'il l'avait vu avec d'autres hommes dans la cour de la villa Suisini (…) Quelque chose pour que je revienne ici vous avertir. …On me ramenait vers la sortie de la villa : je pouvais passer la porte, et me trouver sur la route, en haut de la cité moderne, partir vers vous…Oui…Vous dire que le père était en vie … malgré tout… en vie…Dahmane avait des yeux fous (…) Ils l'avaient gardé deux jours et battu."p 13-14.*"Propos de Jidda"

Cette discontinuité qui se rapporte au journal intime et aux confidences " *allient constamment* [selon Genette] *le direct et le différé, le quasi- monologue intérieur et le rapport après coup. Ici le narrateur est tout à la fois (…) le héros et déjà quelqu'un d'autre"*[116]

Se sont donc des faits qui se déroulent d'une façon non linéaire avec l'introduction continuelle de discontinuités, d'interpellations, et de commentaires ; choses qui rendent le récit désordonné et perturbé. Le Jeune explique cela en disant :

> *" Il n'est pas naturel qu'un monologue se développe de*

[114] R.Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Op.Cit. p. 118.
[115] G.Genette, *Nouveau discours du texte*, Op.Cit. p. 92.
[116] G.Genette, *Figures III*, Op.Cit., p. 230.

manière complètement linéaire et régulière : la ligne brisée, l'alternance du récit et du commentaire font partie de la parole. D'autre part, les discontinuités, les transitions interrogatives, les formules adressées à un interlocuteur ".[117]

Une autre caractéristique du narrateur intradiégétique est celle où le narrateur est en train de parler avec lui-même tout en ayant devant lui une autre personne, celle de Hamid par exemple :

" Alors que nous attendons de revoir le père, afin qu'il nous apparaisse que
Hamid.
Hamid, je te hais,
Comprends- tu. Je te hais. Car tu es de l'autre côté de mon âge, de cet âge où il est question d'apprendre à grandir " p 32

La voix désigne également le dialogue intérieur. Un dialogue avec soi même ou aussi avec autrui. Bakhtine avait, dans ce sens beaucoup insisté sur le narrateur dialogique du texte littéraire. Kristéva de son côté l'a bien confirmé et pose la nécessité :

" de recourir au psychisme de l'écriture comme trace d'un dialogue avec soi- même (avec l'autre), comme distance de l'auteur à l'égard de lui- même, comme dédoublement de l'écrivain en sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé.

Le sujet de la narration, par l'acte même de la narration, s'adresse à un autre, et c'est par rapport à cet autre que la narration se structure".[118]

Abdnouar entre en dialogue avec Hamid malgré l'absence de celui- là. La conversation se passe donc en l'absence physique de ce destinataire qui empêche l'intervention de ce dernier. C'est une sorte de " pseudo- destination" [119] qui est présentée dans d'autres pages :

" Hamid parle encore
Mais comment comprendre les paroles de Hamid
Depuis combien de temps n'es- tu pas revenu au pays
Dialogue muet je sens bien ".p. 28.

---

[117] PH. LeJeune, Je est un autre, Op.Cit., p. 272.
[118] J. Kristéva, *Recherches pour une sémanalyse*, op.cit., p. 15.
[119] " Pseudo- destination" est une expression appartenant à J.Rousseau, in *Le journal intime, texte sans destinataire* ?, Poétique n° 56, 1983, p. 439.

En évoquant le monologue intérieur chez Proust, Genette explique que *" le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur"*[120]. Cependant, si les instances sont parfois confondues, et la distance qui les sépare semble se dégrader, elle ne disparaît jamais. Ainsi, sont les propos de Muller qui résume cela en disant : *" si le héros rejoint le narrateur, c'est à la façon d'une asymptote : si la distance qui les sépare tend vers zéro, elle ne s'annulera jamais ".* [121]

Un sentiment de lassitude, de solitude et d'arrogance, reprochant à Hamid d'être de l'autre côté du fleuve, d'avoir choisi son chemin et d'avoir décidé de son avenir contrairement à Abdnouar, adolescent restant perdu dans cette vie qui ne lui plait guère avec un présent perturbé et un avenir tout à fait flou.

Par opposition à Hamid, donc, qui a choisi de terminer ses études en s'éloignant des horreurs de la guerre et en militant en France, Dahmane, lui, le plus souvent désigné par le pronom de la deuxième et de la troisième personne, a choisi de rester dans son pays (L'Algérie) afin de prendre le maquis après avoir été arrêté, relâché et torturé par le colonialiste.

> *" Je ne peux plus rester ici disait Dahmane Il faut que je parte Il faut que je tue Il faut que j'apprenne à tuer : ils ont tué mon âme : ils ont tué mon corps Il faut que j'apprenne à tuer ; je vais tuer là Je vais tuer là dans la ville : dans les rues : toutes les rues de cette ville ; je vais tuer".p. 19.*

Dahmane devient, à son tour, narrateur intradiégétique. C'est bien lui qui apporte la nouvelle de l'arrestation du père à la villa Susini et c'est grâce à lui que le héros (Abdnouar) rencontre Malika en usant d'un discours dont la syntaxe est assez violente.

> *" Dahmane qui vint nous dire que le père était vivant : qu'il l'avait vu avec d'autres hommes dans la cour de la villa de Susini (…) quelque chose pour que je revienne ici vous avertir. … on me ramenait vers la sortie de la villa : je pouvais passer la porte (…) parti vers vous… Oui… Vous dire que le père était en vie… en vie…malgré tout…en vie (…) ".p. 13-14.*

---

[120] G. Genette, *Figure III*, Op.Cit., p. 197.
[121] Muller, cité par G.Genette, *Figure III,* Op.Cit., p. 237.

Plus loin encore *:*

> *" (…) Tiens, Dahmane dit a Abdnouar, je te présenterai un jour Malika que tu ne connais pas Malika qui te gâtera rien que pour ton plaisir (…)".p. 100.*

Comme il est indiqué dans l'intitulé même du roman, *Mémoire de l'absent*, travaille à la valorisation de l'absent. La présence de divers destinataires s'explique par le fait que *" La narration s'adresse à un autre, et c'est par rapport à cet autre qu'elle se structure "*[122].
L'identification du destinataire intradiégétique peut se faire par rapport au rôle thématique que l'auteur lui-même lui attribut. Au fur et à mesure de notre lecture et au fur et à mesure de la succession des faits, on s'aperçoit qu'il existe une relation assez forte entre Abdnouar et Jidda, son destinataire idéal qui marque la confidentialité et le spirituel, qui, malgré sa mort, demeure une " figure de proue" du récit[123]. Le héros est à la recherche d'un confident ou d'une complicité avec l'autre ; mais son discours représente aussi quelque part un hommage et une reconnaissance à cet autrui qui est en grande partie Jidda :

> *" Jidda, oui, celle dont le simple frôlement de voile me redonnait la vie (…)".p. 66.*

Le principal foyer de la narration est bien celle du héros " Abdnouar", qui selon Genette, est, " *La seule focalisation logiquement impliquée par le récit à la première personne est la focalisation sur le narrateur"*[124]

Cependant, si le récit est focalisé sur le narrateur principal (Abdnouar), celui- ci se met à distance de temps à autre pour devenir externe par rapport aux autres personnages comme Dahmane, le père, H'midouche, Jidda, etc. Il se limitera parfois à interpréter les comportements des autres. Ainsi, les larmes de la mère sont si bien traduites par Abdnouar :

> *" C'est effrayant de voir pleurer mère car on sent bien on se rend compte que ce qui la fait pleurer est quelque chose de terrible en ce monde : l'amour ; oui, je vois cela, dans ses pleurs, parce que précisément, je sens en moi une désertion".p. 23-24.*

---

[122] J. Kristéva, *Recherche pour une sémanalyse*, ed. Seuil, coll. "tel quel", 1969, p. 105.
[123] Pour Barthes, "Le personnage est une collection de sèmes, in S/Z, ed. Seuil, coll." Tel quel", 1970, p. 196.
[124] G. Genette, *Figure III*, Op.cit., p. 219.

Ce passage à première vue centré sur la mère, et en réalité focalisé sur Abdnouar, le personnage principal qui voit. C'est lui-même qui a la possibilité d'introduire les autres personnages : Dahmane, Jidda, H'midouche, Malika, Kahéna, Le Récitant, etc., qui va nous donner cette idée d'entrer dans de nouveaux récits. Cette manière de présenter l'histoire, selon Lukacs, représente un indice d'organisation et contribue à la lisibilité du texte, *" Toute œuvre dont la composition est vraiment serrée, contient une hiérarchie. L'écrivain confère à ses personnages un " rang " déterminé, dans la mesure où il en fait des personnages principaux ou des figures épisodiques*".[125]

C'est ainsi que ***Dahmane*** devient narrateur :

> *" Dahmane ne savait plus que faire*
> *ou plutôt :(…)*
> *<< laisser la vieille ; laisser la vieille…et la sœur… comment puis-je laisser la vieille et la sœur ? Comment ?...>>.p. 14.*

Ensuite, c'est au tour du père de devenir narrateur :

> *" (…) cette vue où se déploie le désir et le meurtre, le miroitement de ma présence, ou ce souvenir de toi :*
> *père entre et dit :*
>
> *il faut que tu m'aides à ranger la pièce du bas".p. 26.*

Par la suite, ***Jidda*** devient à son tour le narrateur :

> *"Je regardais le crayon de Jidda, et entendais sa voix et sa main qui lisaient le dessin et la couleur (…) cette voix qui sauve tout (…) qui unit, qui habille. Qui maquille. Et qui lave (…)*
> *<< Prends le blanc et le noir >> (…) << ou, ta propre peau. Tu peux, déjà, sans aucun effort, lire l'énigme de ce monde >>*
> *<< C'est ainsi. L'énigme est en nous. Sur nous. Sur toi. Comme une peau. Ta propre peau >> ".p. 66-67-68.*
> *" << On raconte que La Kahéna fut victime d'une trahison. Ceux qui voulaient partager la terre ou le pays immense que*

[125] Lukacs, *Problème du réalisme*, traduit en français en 1975, p. 90.

bordent les deux mers (…)

… tel est vrai…>> dit Le Récitant. P.135.

" La Kahéna a les mains prises dans des liens qui serrent les poings (…)

Elle dit :

<< Pourrais- tu

me dire

toi, l'homme

qui affronte

le monde

le regard

baissé

comme

un vieillard

religieux (…) >>. p. 155- 156.

3- Le récit dans le récit ou La mise en abîme :

Ainsi, le discours des autres personnages se transmet a chaque fois au discours direct créant, par ce fait, une autre forme, celle de l'acteur du métarécit qui, selon Genette est "*un récit dans le récit*"[126], en d'autres termes, la mise en abîme entreprend un double objectif, dont Le premier consistant à mettre en scène la société, les personnages types, et dont le second a un objet réflexif qui fait du roman une histoire qui ne présenterait qu'une réflexion en sa propre histoire.

Une écriture dont l'énonciation varie. C'est une nouvelle expérience de la littérature romanesque qui n'est ni réaliste ni abstraite. Fares est une personne qui, tout en racontant une histoire, va s'interroger sur la capacité à inventer des formes nouvelles. L'existence d'un récit dans un autre est une technique empruntée à l'origine à la peinture baroque du XVII° siècle.[127]

La présence d'une double narration : intradiégétique et extradiégétique qui permettrait à la fois d'entretenir une illusion romanesque mais en même temps de la mettre à distance. C'est une lecture double qui attend les lecteurs. Les événements racontés dans *Mémoire de l'absent* n'ont pas de sens en eux mêmes. Leurs sens, leurs significations varient en

[126] G. Genette, *Figure III*, Op.cit., p. 239.

[127] Les peintres hollandais peignaient des scènes antérieures, des chambres de séjours qui situeraient un petit miroir où se reflétaient les tableaux eux mêmes. Gide va emprunter cette technique pour l'appliquer dans le roman.

fonction du personnage qui les perçoivent et dont la perspective va être dominée et multipliée par les focalisations et les types d'énonciation.

Le personnage de Hamid, à titre d'exemple, raconte et décrit les événements qui relatent l'événement du père, il devient lui-même le narrateur, le narrateur devient alors extradiégétique.

> *" Malika a mordu la bouche d'Abdnouar et le paysage est devenu caillouteux, la route poudreuse, sur laquelle, mince orientation jetée à travers l'humble fécondité des pierres : un homme marche la tête ceinte d'un tissu bleu.*
>
> *Son pas élimine les distances, et sa voix frappe comme un sabre". P. 130.*

4 - Les personnages :

La présentation des personnages constitue elle aussi une forme d'ambiguïté de la lecture. Si les indices sont donnés au fur et à mesure d'une manière progressive et ludique, cette présentation repose cependant sur la procédure du va- et- vient coupant ainsi l'enchaînement logique de cette dernière :

" L'âge"(de Abdnouar) : *" (…) à la blessure temporelle de mon âge, seize ans (…)" p. 30.*

La couleur de la peau (de Abdnouar) : *" La peau? (…) ma peau n'était pas comme celle des autres, la plupart des autres, à cause de sa couleur si blanche, blanche, qu'elle se distinguait de toutes les autres peaux (…) j'étais le seul à être dans cette peau (…) et les cheveux rouges, presque rouges, rouges (…)."p.34.*

La couleur des cheveux (de H'Midouche) : *" H'Midouche, lui, était blanc, avait la peau blanche, je veux dire, et des cheveux comme la plupart de ceux d'ici, marron". P. 48.*

La notion de la couleur (de Abdnouar) *est reprise dans la même page et la page qui suit : " Mais les miens, les miens? (…) quoi, tu ne sais pas : c'est comme ça qu'ils t'appellent : Le Rouge". P. 48- 49.*

5 – LES RELATIONS AMBIGUES :

D'autre part, la relation qu'entretient Abdnouar avec sa mère est très forte en raison de son âge et de sa maladie, contrairement à celle du père qui est constamment absent et distant à cause de la guerre et pour lequel Abdnouar éprouve du respect. Abdnouar a été marqué par son enlèvement, par la mort de Jidda, sa grand- mère forte et résistante, et par mort de son chien qu'il adorait ; choses qui marquent la perturbation et le désarroi du héros :

> *" Je ne me suis jamais remis de l'enlèvement du père ; non jamais. Car je sais bien ce qui s'est passé ensuite, dans ma tête, dans mes mouvements, ces mouvements par lesquels j'étais au monde, et mon corps*
>
> *Ce corps … du père ".p. 29.*

Ailleurs, ce désarroi se précise d'avantage :

> *" Car, arriva un moment où je ne savais plus qui j'étais, un de ces moments où le monde (ou la ville) (ou ma pensée) (ou mon espace) (ce haut- de- ville) (Clos- Salembier) se rétrécissait à tel point qu'il me fallait courir vers le port tout en bas".p. 47.*

La reconstitution d'une généalogie de la part du père contribue d'une manière ou d'une autre à rendre la dignité à Abdnouar ainsi qu'à ses frères, car le choix de l'absence du père dans la littérature maghrébine signifie que l'enfant est bâtard, sans origine. Le travail du père semble plaire à Abdnouar même s'il n y croit pas beaucoup :

> *" (…) Il parlait de certaines généalogies. Il espérait mettre en livres diverses branches d'une feuille qu'il disait être la nôtre. Ou, famille.*
> *Je comprenais avec peine ce que pouvait être une généalogie.*
> *Il disait que nous étions là depuis longtemps, mais qu'il était difficile de suivre les différentes directions, après huit ou neuf générations.*
>
> *Que voulait bien dire : huit ou neuf générations ? Depuis que nous étions ici. Au Clos Salembier. Il n'y avait plus pour*

moi. De générations ".p. 93.

La confrontation de Abdnouar et du père est rare, néanmoins et à travers la lecture de ces passages, un sentiment à la fois de respect et d'obéissance envers le père transparaît, et dit l'autorité toujours là, toujours présente :

" <<Il faut que tu m'aides à ranger la pièce du bas >> dit le père et sa voix heurte mes mains mes yeux cette voix qui ne demande jamais mais exige nomme dispose."p. 92-93.

Les rapports qu'entretient Abdnouar avec sa mère sont différents. Ils voyagent ensemble, ils confrontent tous les deux un nombre de séparations grandissant avec les autres membres de la famille en commençant par l'arrestation du père, de Dahmane, Hamid, la mort du chien, celle du de Jidda, etc. La relation entre les deux n'a jamais était aussi forte au point où quand Abdnouar voulait à son tour suivre son frère Dahmane, sa mère le lui a interdit :

" (…) alors je serre je serre ton voile là, sur le cou de maman pour qu'elle crie encore et encore et qu'elle dise non : je n'interdirai pas l'insurrection : non, je ne t'interdirais rien : tu resteras à Alger pendant que moi j'irai chercher le père en France : tu feras cette guerre puisque c'est la tienne (…) alors prends les armes, Dahmane les a bien prises lui (…) Voila ce que je voulais entendre de mère : Voilà : c'est tout : tout.

Mère dit : tu partiras pas avec Dahmane, tu resteras avec moi, et tu viendras avec moi attendre le père ".p. 60-61.

Cet amour profond envers sa mère l'empêche d'aller de l'autre côté du fleuve.

" Je n'ai pas voulu lutter mais j'ai voulu comprendre et c'est pourquoi Hamid je te hais car tu es de l'autre côté de mon âge, (…) ".p. 61.

Tout au long de la progression des faits et des indications relatives aux personnages du récit, le héros Abdnouar est en quête de son identité qui représente une reconquête de la mémoire. Ecrire deviendrait alors une autre façon de présenter les choses. Il donnerait âme et corps a ce qui est absent.

Le texte faresien, est comme celui de *Compact* de M. Roche [128]qui : *" (…) instaure un mouvement dialectique entre les pôles d'oppositions binaires du type : identité / anonymat, présence / absence, oscillation qui a pour effet de remettre en place tout ce qui établit l'identité d'une personne et en particulier le nom propre"*[129]

Contrairement aux romans traditionnels qui considèrent le nom propre comme étant un élément essentiel et primordial de la lisibilité du récit, celui de Fares s'inscrit dans les romans modernes et exerce, selon Lejeune :

> *" Une double fonction : à la fois référentielle et romanesque. Il produit d'une part, une sorte d'effet de réel, de par sa fonction référentielle et d'autre part, propose un certain type de lecture : il suscite la curiosité biographique et l'investissement imaginaire dans l'existence d'un autre"*[130]

6 - UN RECIT EXPOSITIF :

Le roman faresien, *Mémoire de l'absent*, constitue dès le début de l'incipit un récit expositif, plein d'interruption qui brisent l'enchaînement des événements. D'un côté, le roman rapproche un témoignage vécu dans lequel le héros passe d'un fait à un autre et d'une situation à une autre pour nous faire dévoiler cette injustice du monde, de son pays, du colonisateur qui nous fait vivre et partager avec lui à travers le récit. De l'autre côté, le roman est une autobiographie fictive à la première personne qui représente, selon Genette *: " un roman d'apprentissage consistant, pour l'essentiel, à regarder, à écouter ou à soigner ses ecchymoses"*[131] Le récit de Fares se caractérise par une multitudes de voix. La confusion de ces voix apparaît dès le début du récit, plus particulièrement dans la dernière partie, celle du Récitant, où il prétend être capable de traduire quelques paroles du Récitant :

> *"C'est ainsi Malika, je peux transcrire ou traduire nombreuses de ces paroles que Le Récitant jette au devant de nous ou sur nous. Je suis certaines fois, Le Récitant ".p. 175-176.*

L'analyse du mode et de la voix, éléments essentiels dans l'étude de la forme de l'écriture de N. Fares ont cette spécificité de modernisme comme l'a bien constaté Lejeune, ils *: "*

---

[128] A.Roche, *Compact*, Ed.Seuil, 1966.
[129] P.Dubois, Op.Cit., p. 32.
[130] P.Lejeune, *Je est un autre*, Op.Cit,. p. 313.
[131] G.Genette, *Nouveau discours du récit*, Op.Cit., p. 69.

exploitent les ressources qu'offrent la voix et la focalisation " [132]. De plus, certaines techniques comme le dialogique, le subversif, déjouent la représentation en parasitant l'épique, en usant d'une *"rhétorique qui travaille toute entière à miner l'illusion référentielle"*[133]qui se fait selon divers niveaux et diverses formes dans l'entrecroisement des discours et des voix, l'utilisation des indices de l'ostension, les métalepses, le symbole et la dramaturgie.

Les textes de Fares, y compris le texte de notre étude, *"sont sans cesse brisés par des dérapages brutaux et par un va- et- vient rendu possible par la composition fragmentaire",* si nous empruntons l'analyse de Lejeune[134].

7 - UN RECIT FRAGMENTAIRE:

Tout compte fait *Mémoire de l'absent* est un récit d'événements. Il est narré par un narrateur témoin, confident et dramatique, se rapprochant de celui de Faulkner dans *Tandis que j'agonise*[135] où sont employés les mêmes procédures de style, ceux du monologue intérieur ainsi que la focalisation interne. La narration est le plus souvent ultérieure avec des pauses narratives, des anachronies régulières et des métalepses du narrateur intradiégétique et extradiégétique. Toute l'histoire de *Mémoire de l'absent* s'écrit à travers les rues de Paris dont les faits s'interrompent et se reconstituent à la manière d'un puzzle.

Sur le plan temporel, la catégorie du temps est également touchée. Le début du récit est à l'imparfait de l'indicatif. Abdnouar recourt à sa mémoire pour marquer le passage difficile d'Alger à Paris. C'est à partir de la deuxième page que la catégorie du temps serait chamboulée. Abdnouar nous le dit d'ailleurs, dès cette page, qu'au cours de ce récit, sa vie sera en ra- cour-ci, ce qui signifiera que le narrateur ira dans tous les sens afin d'atteindre cet autre et cet autre Nouveau Monde. Le voyage, selon E.Jung, témoigne *"d'une insatisfaction, qui pousse à la recherche et à la découverte de nouveaux horizons"*[136] : des déséquilibres importants et des passages intercalés à chaque fois ne font qu'affecter le déroulement normal et habituel du récit et ne font que déranger d'avantage l'ordre des faits. Ce qui doit être raconté avant est raconté bien après. Une discontinuité abondante dans la structure, chose propre au récit poétique. Les séquences qui sont disloquées,

---

[132] PH. Lejeune, *Le discours du carnaval,* Littérature n°16, 1974, p. 28.
[133] L. Jenny, *Le discours du carnaval,* Littérature, n° 16, 1974, p. 28.
[134] P. Lejeune, *Je est un autre,* Op.Cit., p. 49.
[135] W. Faulkner, *Tandis que j'agonise,* traduit de l'anglais en 1934.
[135] G. Genette, *Figure III,* ed.Seuil, 1972, p. 76.

[136] J. Chevalier et A.Cheerbrant, dir, *Dictionnaire des symboles*, ed.Robert Laffont/ Jupiter, 1995. p. 1029.

séparées et dispersées exigent du lecteur un travail de "remembrement" et de " collage" afin de reconstituer l'histoire. *" On peut postuler,* affirme Tristmans*, que le fragmentaire, loin d'être insignifiant (…) est le lieu où s'ébauche une expérience de désorientation, de contestation de la rationalité. Le sens apparaît dès lors, localement par poussées, dans l'aléatoire du texte".*[137]

De semblables caractéristiques sont poussées très souvent dans *Mémoire de l'absent* à tel point que la reconstitution des séquences devient une tâche très difficile et demande de ce fait une concentration assez sérieuse. Pour une telle activité, le lecteur est devant un véritable travail avant tout de mémoire et de faits à ordonner. Les exemples sont nombreux, en plus de celui du père, nous avons aussi celui de la rencontre d'Abdnouar et de Malika avant l'arrestation du père, celui de Dahmane, etc. Dans la même page, les séquences de Abdnouar et de Malika se joignent et se confuses avant et après les présentations par Dahmane :

> *"Une fille de Batna : Dit Dahmane (…).*
> *De ce même sable que celui des dunes*
> *alors que Malika est allongée sur le sable (…)" .p. 119.*

Plus bas :

> *" Malika était déjà dans l'autobus de la Redoute lorsque nous sommes montés, Dahmane et moi (…). Dahmane nous a présenté (…). C'est une fille de Batna, dit Dahmane…". p.120.*

Le comportement étranger de Abdnouar fait de l'écriture une écriture étrangère. Ce personnage qui est perdu dans son pays, dans son origine, dans sa langue est aussi perdu dans son langage. Au moment où il pénètre par effraction dans sa ville, il entre en effraction dans son langage. C'est ainsi et dès l'incipit, Abdnouar confirme ses intentions en disant :

> *" Parler, tout simplement parler : atteindre l'autre par le langage, le sien propre, pour qu'il désintègre : les faiseurs d'histoires ".p. 11.*

Un langage fragmentaire, discontinu, et assez violent grammaticalement, ce qui fait de lui

[137] B.Tristmans, *Système et jeu dans Sylvie*, Poétique, n°65, 1986. p. 79.

un langage ambigu et opaque, selon F.Susini- Anastopoules :

> *" L'auteur de fragments semble être la proie d'une pulsion réductrice en même temps que d'une fascination du raccourci textuel. Son écriture se veut écriture de distillation, tendant à une sorte d'abstraction essentialiste et célébrant la gloire de l'instantané ".* [138]

Les pulsions réductrices et la fascination textuelle sont les moteurs de l'écriture faresienne. Tout ce qui est donné dans ce roman est donné en fragments : un fragments de mots, de phrases, de textes. C'est une écriture de la distillation reflétant un certain désir d'instantanéité. L'écriture est fragmentaire parce que la mémoire est elle-même fragmentaire. En revenant en arrière, le héros interpelle ses souvenirs, il entre dans un passé troublé et perturbé se retranscrivant dans l'œuvre d'une manière fragmentaire, ce qui provoque le trouble du langage.

Sur un autre niveau, la transgression est toujours présente dans l'organisation des séquences. C'est à partir du discours rapporté et transposé que les événements et les faits du récits sont reconstitués avec de multitudes voix narratives et digression des narrateurs, qui se remplacent alternativement : *" L'histoire y est ainsi envahie par le commentaire et le récit par son propre discours"* [139]

Dans *la Découverte du nouveau monde,* les séquences sont déconstruites à chaque fois et amplifiés par d'autres textes antérieurs, romans et poèmes, ce qui rend l'histoire de plus en plus féconde et en perpétuel expansion :

> *" Le travail d'écriture articule les séquences entre elles. Les livres entre eux. Les chapitres VII- IX- X du Champ (l'histoire d'Abnouar) s'expansent dans Mémoire ; mais Fares pour cette expansion, n'a plus recours,* [écrivent A. Raybaud], *comme dans Un passager, à l'insertion directe d'éléments étrangers à l'univers diégétique, ni à la mise en jeu directe de soi en tant qu'écrivain : la narration s'enfonce de plus profondément dans une dimension de mémoire"*[140]

---

[138] F. Susini- Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, ed. PUF, 1997, p. 104.

[139] Ecrit G.Genette à propos de *" La recherche du temps perdu" de Proust,* in Figures III, ed.Seuil, 1972. p. 265.

[140] A. Raybaud et A.Roche, "*Pas. La découverte du nouveau monde ",* de Nabile Fares, Littérature n° 27, 1977. p. 125.

Une très grande ressemblance au niveau de ces romans avec ceux du baroque au niveau du développement de l'insertion et de l'intervention directe de l'auteur. Les textes de *La découverte du nouveau monde* se caractérisent par le carnavalesque et par le dialogique. Bakhtine considère que : *" Le genre romanesque a trois racines principales : l'épopée, la rhétorique et le folklore carnavalesque"*[141]. De plus, le caractère majeur et le plus important de l'énoncé figure dans son caractère dialogique, c'est – à- dire dans sa dimension intertextuelle.

Face à cette logique syntaxique déséquilibrée et perturbée, avec l'intégration à chaque fois de divers anachronies, nous avons à faire à un phénomène que Barthes appelle " La dystaxie" qui représente selon lui : *" une anomalie affectant la logique des actions*"[142] .

A cette " dystaxie", il faut rajouter la pratique du monologue intérieur dont le désordre des événements provoque, selon LeJeune, *" La ligne brisée, l'alternance du récit et du commentaire qui font partie du rythme de la parole"*[143].

8 - UNE ECRITURE DE L'ORALITE :

Un autre élément pourrait à son tour contribuer à ce déséquilibre de sens, c'est celui de l'oralité. La part de l'oralité dans le roman maghrébin d'expression française, notamment dans ceux de Fares, est remarquable : introduction de fragments de paroles dont l'arabe dialectal celui de la mère, du père, de Jidda, de Dehmane, etc.

> *" Je vivais au soleil, contre le vent sud.*
>
> *Kahlouche?". P.75.*

Le texte accorde une très grande importance à l'oralité. Ceci se caractérise d'abord par l'utilisation d'un lexique appartenant à la langue populaire celle de l'arabe dialectale et du berbère. L'oralité est abondamment utilisée dans les romans de Fares notamment dans celui de *Mémoire de l'absent*, elle contribue en grande partie à la survie de la culture algérienne en la faisant circuler en toute liberté dans l'espace et le temps du récit exactement comme l'eau du fleuve qui représente à la fois la vie et la mort et qui, elle aussi, reste en perpétuel mouvement circulant ainsi dans tous les sens.

D'autres procédés aussi, ceux des fragments poétiques en prose et en vers, déstabilisent d'une manière ou d'une autre le déroulement logique du récit : *" La performance orale, écrit*

---

[141] M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, ed.Seuil, 1963. p. 145.
[142] R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communication n°8, 1966. p. 46.
[143] P. Lejeune, *Je est un autre*, Op.Cit., p. 303.

Zumthor, implique une traversée du discours par la mémoire, toujours aléatoire et trompeuse, déviante, en quelque façon ; d'où les variations, les modulations improvisées, la re- création du déjà- dit, la répétitivité…"[144]

L'auteur fait usage d'une écriture dite " du parlé " et une autre dite " à haute voix", selon les formules de Barthes[145] et c'est pour cette même raison que Fares multiplie les techniques propres à resurgir la parole vive en usant de la voix, du rythme, et du symbole dans son écriture.

Un grand espace d'oralité caractérise donc le texte de Fares. La présence permanente des répétitions sont des éléments propres à la parole c'est- à- dire à l'oral, et selon Barthes : *" c'est la parole qui a en quelque sorte labouré l'histoire, l'a fait exister comme un réseau de traces, comme une écriture opérante, déplaçante (…) "*[146]

Ainsi, le discours intérieur, au même titre que le monologue, ne fait que resurgir d'avantage l'usage de la parole.

> *" C'est ainsi. Mère a beau prier, on ne sort pas comme on veut de la peau de l'outre, car, d'après ce que l'on dit, et me rappelle sans cesse Jidda (…), tout au fond, l'histoire de cette peau. Voila pourquoi Je. (…) ou alors, peut être, là, comme".p. 34. 35.*

Ici, nous ne pouvons pas passer à côté des paroles de Jidda. Jidda qui est d'abord une femme. Elle est aussi le personnage féminin le plus âgé dans le récit. C'est la première gardienne de la tradition, de la mémoire collective et individuelle, elle est le transmetteur de la civilisation et de la culture d'une génération à une autre, elle est en fait la maîtresse de la parole. C'est à travers cette parole qu'elle va livrer sa sagesse et le monde ancien. C'est de cette manière que Fares va rompre avec les règles de l'écriture classique et à la clôture du texte. Grâce à l'oralité, il va donner libre court à sa plume pour écrire la richesse d'une pensée et de tout un peuple.

Plus loin, la geste de la Kahéna, qui représente le fragment dramatique par excellence dans l'œuvre de Fares. Dans cette geste intervient Le Récitant qui à l'air de venir d'un passé très lointain pour faire le procès de Kahéna[147] entraînant ainsi le lecteur dans un

---

144 P. Zumthor, *Pour une poétique de la voix*, Poétique n°40, 1979. p. 521.
145 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, ed.Seuil, 1973. p. 104.
146 R. Barthes, *L'écriture de l'événement*, in *Le bruissement de la langue*, Op.Cit., p. 176.
147 " Al- Kahina (la Devineresse), fut, en face de Hassan b- al- Nu man, l'âme de la résistance berbère, aux envahisseurs arabes, après l'effondrement officiel du Rum marqué par la chute de Carthage", La légende dit

voyage dans le temps avec l'histoire des Berbères à partir d'une simple imagination qui représente selon Fares *" non pas au sens de simple rêverie mais au sens où l'histoire est vécue, construite, saisie dans l'ouverture du passé et du non encore advenu "*[148].Ce retour au passé fait appel à un nombre de personnages historiques : Khaled, Koceila, Le Bédouin. Le Récitant se dédouble, il devient quelques fois lui-même et les Répondants :

> *" On raconte que la Kahéna fut victime d'une trahison. Ceux qui voulaient partager la terre ou le pays immense que bordent les deux mers ne désiraient pas connaître l'étranger…*
>
> *… Tel est le vrai…"* dit Le Récitant. p. 135-138.

C'est une autre parole aussi importante que celle de Jidda, provenant d'un autre personnage, celui du Récitant qui véhicule toute une sagesse et tout un savoir à travers le chant qui n'est qu'une sous catégorie de l'oralité. Sa présence est très importante, elle est même indispensable :

> *" Un pays peut-il vivre sans Clair-Chantants ?".p. 131.*

La réponse a été donnée juste avant :

> *" Le Récitant ? Celui qui conduit le village comme le berger son troupeau les mois les jours de transhumance, qui accompagne et organise le rituel, qui réenfante un lieu de monde et qui raconte l'histoire de toutes les autres histoires que racontent les récitants".p. 128.*

A partir de cette page et celle qui suivent le discours dramatique devient de plus en plus poétique. Une parole qui, Selon Blanchot :

> " *n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se*

---

qu'Al-Kahina était issue d'un mariage mixte et qu'elle avait épousé un Grec avec qui elle a eu un garçon, en plus d'un autre fils d'origine berbère. On raconte qu'elle a mené plusieurs guerres de résistance contre les cavaliers d'Allah afin de sauvegarder la survie de son peuple, or c'est au court de l'une de ces guerres qu'elle capture un jeune arabe qu'elle prendra par la suite comme amant. Va incue par la religion de celui-là, elle ordonna à ses fils d'accepter la nouvelle religion. Ce grand amour pour le Bédouin est à l'origine de sa perte et de la perte de tout son royaume, Selon *L'Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle édition, Vol IV, Paris, 1986.p. 440.

[148] N. Fares, in *Propositions introductives à des études d'expression populaire*, Revue de l'occident Musulman et de la Méditerranée, n°22, 1976, p. 15.

*parle. Le langage prend alors toute son importance, et devient l'essentiel ; le langage parle comme essentiel, et c'est pourquoi la parole confié au poète peut- être dite parole essentiel*le ".[149]

Porteur donc du savoir, de la sagesse et de la parole poétisée, il confirme d'avantage que l'oralité peut être le moyen de transmission le plus efficace des messages. Elle est la magie elle-même :

" Que dis le sage accoudé près du livre ?
Il prêche l'adulation aux livres de maîtrise.
Mais qu'est- ce qu'un livre de maîtrise ?
Une seule parole jetée au lieu
du Récitant
et le livre de maîtrise tombe

dans l'œuvre du Récitant".p. 131.

Toute la geste de Kahéna ne représente en réalité qu'une forme du discours théâtral, qui *"privilégie* [selon Peytard] *le verbal sur le non verbal ; le texte n'est qu'un passage en attente d'une geste et d'une voix".*[150]
Ce roman est une évasion dans le temps mythique. C'est une incursion dans le passé très lointain du Maghreb. Le récit devient alors une scène de théâtre dans laquelle se passe l'affrontement de la Kahéna face à la peur de son peuple et les berbères sont contre leur reine.

La geste de La Kahéna représente la vie intérieure de Abdnouar. Il le dit d'ailleurs :

" Dahmane a toujours pensé écrire (…) une sorte de pièce de théatre sur Malika (…) Mais c'est en moi que la pièce s'est écrite, en moi, contre moi (…)".p. 118.

Cette vie intérieure de Abdnouar est éclatée en Récitant, l'esclave et en Osmane ce qui ouvre le texte à de nouvelles lectures et donc à une lecture plurielle :

" Je suis Osmane,
L'esclave
Osmane,
Devenu,

[149] M. Blanchot, *Parole brute, parole essentielle*, ed. Gallimard, 1955, p. 42.
[150] J. Peytard, *L'écriture du verbal dans le roman contemporain*, Littérature et linguistique colloque de Cluny, 1968.

Le Récitant.".p. 163.

Si la manière d'écrire chez Fares se fonde à partir d'un mariage de l'oral et de l'écrit d'une manière générale, la parole reste comme même la caractéristique majeure dans les propos de ses personnages, avec l'utilisation du présent qui " *est utilisé selon Benveniste par le poète dramatique qui veut rendre "présent" l'événement passé (…) par opposition au passé simple dont le repère est le moment de l'événement. Le narrateur est à la fois témoin et participant*"[151].
Par ailleurs, la présence de "Oui" est très fréquente dans le texte de Nabile Fares. Il s'agit d'une fonction à la fois expressive et conative, du moment où le texte cherche à convaincre autrui par l'affirmation de la parole. L'auteur nous affirme de son côté qu'il s'agit bien d'un dialogue, donc présence au moins de deux voix, caractéristique importante selon M.Bakhtine : *" Le discours n'existe pas en dehors de son accentuation et de son intonation vivante"*[152]

" Malgré l'eau qui emplit ma bouche (…), je vois tout
Oui : tout ". p. 56.
" Voila ce que je veux comprendre ; ce qui m'a fait tracer
d'autres dessins pour compléter le premier dessin
- Oui, je ne dis pas image car les lignes (…)". P. 108.

C'est ainsi que Fares nous offre ce discours, *" discours du personnage sur lui- même et sur le monde "* [153]
Refusant les règles formelles traditionnelles, N. Fares fait de l'acte d'écriture l'expérience non d'une circulation signifiante mais d'une dramatique perte de la forme et du sens : les règles de la typographie sont tout à fait transgressées, passage d'un caractère à un autre (du caractère ordinaire à l'italique, du maigres au gras).

" On sait que bien souvent,[écrit Nicolas Castin], *la réflexion moderne prendra le parti d'une clôture linguistique, formelle, de la page, insistant sur la faculté à produire d'elle – même une "référence" retranchée du monde, et combinant, dans la descendance des jeux typographiques du coup de dès, la multiplicité infinie des lectures superposables en dépit de leur contradiction ; prise en tous sens, la page implose, se << déconstruit >> et semblable aux ultimes sonnets mallarméens,*

[151] E. Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation*, Langage n°17, 1970.
[152] M. Bakthine, *Marxisme et philosophie du langage*, op.Cit, p. 214.
[153] Formule appartenant à J.Kristéva, *Introduction à la poétique* de Dostoïevski de M.Bakhtine, ed.Seuil, 1970. p. 15.

> *que les débris hétéroclites d'un langage rendu à son impuissance*
> *au gouffre de " tout l'abîme vain éployé" " [154]*

J. Derrida rejoint cette idée qui met l'accent sur la possibilité et le pouvoir de l'écriture, sur le pluriel qui la fonde et sa présence dans la perte et l'errance ; car *" le texte ne dit pas un commencement mais s'ouvre nécessairement à cette loi de discontinuité infiniment constituante"*[155].

L'écriture de N.F devient de plus en plus métaphorique et tourne autour de l'oralité, qui, selon Zumthor,

> *" Intériorise la mémoire, et dans le même temps la spatialiser (…). L'oralité se déploie dans l'espace plus que dans le temps : par les variations et la répétitivité qui la caractérisent, elle confère au message une dimensionnalité, un volume (…) qui s'identifient avec ceux même du Récitant ou du chanteur dans sa corporéité ".*[156]

Et c'est ainsi que

> *"S'élabore une esthétique propre, subjective, une écriture de bris, d'éclats, de télescopage anachronique, de dissémination du récit, de circulation de sens de langue (entre le scriptural français et des oralités arabes, berbère ou même espagnoles) ; des analogies, associations et le recours aux ellipses, aux allégories- bref aux virtualités du langage poétique "*[157] .

9 - UN RECIT DIALOGIQUE :

L'analyse de *Mémoire de l'absent* de Nabile Fares, qui constitue donc le deuxième roman de *la Découverte du nouveau monde,* nous a permis jusqu' ici de découvrir l'une des grandes particularités de l'écriture faresienne qui réside dans la remise en cause des règles des genres.

Toutefois, cette écriture ne se limite guère à cela. C'est une écriture qui nous permet de dépasser toutes les contingences en passant au-delà des frontières pour donner libre court à la pensée et à la mémoire de tout un peuple.

---

154 N. Castin, *sens et sensible en poésie contemporaine*, ed.PUF, coll. Ecriture, 1998. p. 7.
155 J. Derrida, *L'écriture et la différence*, op.cit., p. 108.
156 P. Zumthor, *Pour une poétique de la voix*, Poétique, n°40, 1979, p. 521.
157 N. Saadi, extrait de *" La littérature maghrébine de langue française"*, Ouvrage collectif, sous la direction de CH.Bonn, N.Khadda et A.Mdarhri- Alaoui, ed. Edicef- Aupelf, 1996.p.2-3.

A côté de tous les types d'écritures vues précédemment s'ajoute une autre celle de l'écriture dialogique. Notre corpus *Mémoire de l'absent* entretient de multiples rapports avec les oeuvres qui le précédent et partage avec eux des thèmes importants en relation avec la culture berbère et arabo- musulmane, venant à la base de la trilogie même ou d'ailleurs.

L'existence de certains indices du dialogisme est inévitable. Dans ces œuvres, l'auteur fait appel à des narrateurs qui sont d'une manière ou d'une autre tous aliénés. Leur état psychique se rapproche beaucoup du délire et de la folie. Des personnages le plus souvent émigrés. Le héros de notre récit est lui aussi émigré, insatisfait de la situation déprimante de son pays et de son peuple à cause de ce colonisateur qui vient instaurer toutes les formes de violence et d'injustice, il hésite entre le désir de s'engager dans la lutte à côté de son frère Dahmane et sa grande haine et reproche pour la guerre.

La justification objective de l'aliénation qui se manifeste en hallucination, folie et en délire, fait de l'élaboration du texte faresien un modèle original de dialogisme. Des récits à la fois historiques et politiques, présentés par des narrateurs traumatisés, reflètent ainsi une écriture ambiguë.

A travers les indices dialogiques, existant dans le récit, l'écrivain met le lecteur face à son travail pour qu'il puisse imaginer à son tour les différentes variantes qui puissent arriver au cours du développement, en lui cédant quelques fois la place du narrateur.

En effet, le rapport que peut entretenir le roman avec d'autres romans antérieurs, venants du même auteur ou non, fait du texte et de l'écriture de ce texte une forme tout à fait différente ; opaque et ambiguë.

L'émergence de ce genre de roman l'a été dès la fin des années soixante. Une vague de romans dialogiques notamment en Algérie s'est très vite répondue grâce d'abord à l'influence particulière de Kateb à travers le succès extraordinaire de *Nedjma* à partir duquel *" l'écrivain algérien a littéralement appris à lire – écrire"*[158] . Cependant, plusieurs sont les lecteurs qui croient que l'écriture Katebienne est issue de celle de Joyce. La réalité est encore plus complexe car le texte algérien d'expression française est encore plus ambigu. C'est une réalité à la fois déchirée et déchirante qui reflète une conscience déchirée et déchirante.

Les écrits de notre auteur se sont inspirés de ces traces katébiennes. Même si Fares refuse la linéarité du texte et opte plutôt pour une écriture déconstruite, il reste néanmoins *" l'un*

[158] CH. Bonn, *Kateb le fondateu*r ou *le désordre fertile*, In Europe, avril 1998, p. 110.

des héritiers les plus légitimes de Kateb"[159]

Dans *La Découverte du nouveau monde,* les indices du dialogisme sont donc présents. Dans les trois romans, la vie des héros est en lutte permanente avec le mal. Ce mal est symbolisé allégoriquement par une belle image des deux couleurs le noir et le blanc.

Pour *Mémoire de l'absent*, il est indispensable de rappeler que son récit présente le prolongement des récits antérieurs de Fares. Cette oeuvre constitue un développement aux chapitres VIII, IX et X du "champ"[160].

Sur le plan de la graphie, l'auteur accuse la perte du nom, il a eu recourt au procédé de *la déléation*[161]. Le nom disparaît comme dans un profond fossé :

> *" Je dus apprendre à vivre au- dessus de mon délire. On pouvait toujours appeler mon nom, au lycée, ou ailleurs, je devenais sourd, hébété, à mille lieux de l'endroit d'où venait mon nom (…) et je ne comprenais plus mon, comme si en enlevant le père on m'avait ôté toute possibilité de comprendre mon nom, les syllabes ou sons c'est ainsi… ". p.30.*

A travers la parole et la mémoire, Fares recourt à un narrateur qui va revenir en arrière pour se remémorer et trouver son nom. Nous sommes face à un type cathartique qui au bout de faits et des essais et à travers les récits, les tâtonnements, les suspensions, les anachronies, le sujet aboutira à son objectif en retournant sa mémoire et l'usage de la parole.

> *" Et cela me suffit. Cela me suffit pour savoir que je ne suis pas venu dans cette ville comme Mérad ou Aziz pour passer une huitaine de mois : je sais que le pays est loin, et qu'il sera très difficile d'y retourner après ce terrible départ et cet envoi de père depuis Paul Cazelles*[162]
>
> *Oui : j'ai dix- huit ans, et cela me suffit pour savoir que je n'ai pas de temps à perdre, et que, dès le retour du père je" p194*

---

[159] A. Roche, *Kateb, à lire entre les lignes*, Actes du colloque international, 1992, p. 191.

[160] La page 155 en particulier du champ relate tous les faits et événements antérieurs au récit primaire de Mémoire. Ici, il ne s'agit que d'une interprétation. Cependant, chaque roman, présente lui seul sa propre histoire et ses propres éléments servant d'ancrage.

[161] " Déléation" ou " blanchissement de la phrase".

[162] Paul Cazelles est le nom de la prison dans Mémoire de l'absent.

Ainsi le nom du héros[163]est présenté sous forme d'allusion :

> *" J'avais alors un nom ; le mien (…) cette ville, Alger, d'où, pour la première fois, je sentais venir mon nom, comme une caresse de vent ou de chaleur, là, au fond de ma voix, de ma bouche, de ma gorge. Mon nom mêlé à toutes les rues vitrines carrefours bars cinémas maisons immeubles de la ville (…). Mon nom mêlé au soir ; à la nuit qui avance au-dessus et dans la ville Amante oui indéfiniment amante et Folle". P. 21.*

F. de Saussure explique en disant que *"l'apparition d'un nom entraîne une intense activité anagrammatique"*[164]. Avant que l'auteur ne cite le nom du personnage, il joue d'abord sur le signifiant du prénom et les différents signifiés qu'il soulève : le nom du héros est bien Abdnouar ; "abd" qui a le sens de esclave en arabe (évoquer l'esclavage, c'est évoquer sans doute le Nègre ou le Noir), quant à "nour", signifie la lumière ou aussi la blancheur. Un prénom donc composé d'un radical "abd" qui est l'un des noms glorieux de Dieu, que nous donnons, nous les musulmans, aux garçons après la naissance par amour et par piété au Dieu.

> *" (…) Oui le premier mot n'existait pas mais le mot double car tu disais cela est ton prénom<< Abdnouar>> Car tu es né sous deux signes, celui de ton esclavage et d'une lumière (…) ".p. 98.*

L'histoire de Abdnouar reprend le sujet premier du premier roman de N.Fares *Yahia pas de chance* dans lequel se passe l'arrestation du père et sa déportation en France, le pays du colonisateur. Un roman qui ne fait pas partie de œux de la trilogie. Un roman dans lequel Abdnouar (héros secondaire) quitte aussi le pays avec son père déporté pendant la guerre de libération. Le roman se termine au moment où le personnage décide de s'engager dans la lutte anticolonialiste. Malgré le malaise qu'il éprouve, il se joint au mouvement de la libération à Paris où tout va se terminer en tragédie car il trouve la mort lors d'une manifestation des algériens là-bas. Ce même personnage est repris dans le premier roman de la trilogie. Il est cité non pas comme un personnage principal mais secondaire :

---

[163] Le nom, pour Guillaume" est un asémantème, c'est- à- dire un vide sémantique qui ne serait comblé que progressivement", l'écrit Dubois, in *L'énonciation narrative du récit surréaliste*, Littérature n° 25, 1977. p. 30.31.

[164] F. De Saussure, cité par P. Hamon, in *Le statut sémiologique du personnage*, Littérature n° 6, 1972. p. 175.

" Abdnouar le fils de quatorze ans".[165]

L'actant " *chien"*, occupe une place plus large dans *Le champ des oliviers,* il est introduit dans le chapitre VIII et il n'est repris et évoqué dans notre corpus que comme une trace faisant partie d'une mémoire retrouvée :

> *" Les pattes du chiens sont contre la porte de la pièce du bas. Fermée. A cause du froid et du vent qui vient de la mer. Froid, comme une gifle sur votre entendement ".p. 210.*

Abdnouar est donc comme la plupart des héros qu'ils le précèdent. Il souffre d'hallucinations exactement comme Brandy Fax[166] , tous les deux sont pris par le dégoût de la vie qu'ils mènent à cause de la guerre, décident enfin émigrer en France et plus exactement à Paris. Le voyage qu'ils feront, sera un voyage énigmatique dans le temps et dans l'espace à travers une mémoire perdue.

> *" (…) (Ils quittaient le pays sans savoir à quelle date quel moment quel lieu du jour ou de la nuit, quelle saison, quelle vie, ils pourraient revenir ici), j'avais cru ; tu m'avais laissé croire à une sorte de jeu en ce monde : un jeu où je pouvais grandir …".p.152.*

Dans *Mémoire de l'absent*, le départ de Abdnouar et son arrivée à Paris sont signalés dès la première page du roman :

> *" En quittant la gare, parmi les lumières et les rues qui constituaient ma première vue de cette ville (…) je venais d'arriver, avec ma mère, depuis Alger ".p. 9.*

D'un autre côté, logresse est un personnage important, évoqué pratiquement dans tous les romans de Fares. Elle révèle son histoire par la voix du récit grâce à des explications qui symbolisent une mémoire blessée due à une guerre d'origine lointaine. A travers l'ogresse, le récit prendra d'un côté le chemin de la douleur et du mal et d'un l'autre côté, le chemin qui détourne le passé en présent et les questions en espoir grâce aux souvenirs et à la mémoire.

Dans le roman de *Mémoire de l'Absent*, N. Fares élabore un modèle très original du dialogisme à partir d'un double récit mythique se composant à la fois d'un récit passé

---

[165] N.Fares, *Le champ des oliviers*, op.cit. p. 129.
[166] Brandy Fax, personnage du premier roman *" Yahia pas de chance",* ed Seuil, 1970.

obscur et d'un récit présent fonctionnant aux principes du carnavalesque. Les deux types de récits sont présentés donc par un narrateur aliéné et sont justifiés par des raisons objectives qui se manifestent dans l'hyperbolisation du mal et du bien. Dans cette œuvre, c'est l'image de cet esclave désespéré qui traverse le fleuve à la nage et trouve enfin la liberté.

Le succès inouï du dialogisme dans les romans maghrébins d'expression française fait d'eux des récits originaux : les visions des narrateurs se transforment en images allégoriques. Le personnage principal est lui-même le narrateur mais quand il s'absente quelques fois, il reste malgré tout intermédiaire entre la réalité à travers l'aliénation et la narration, à travers la présentation extravagante de la réalité.

La réalité présentée par le narrateur aliéné ne fait que décrire un monde étrange, absurde, extraordinaire, etc. L'utilisation d'un nombre de procédés tels que l'allégorie, le mythe et la poétique, transforme cette réalité en un monde subjectif. N. Fares, comme la pluspart des écrivains algériens, recourt à la parodie pour dénoncer et dénigrer certains aspects de la (sa) réalité sociale en se cachant derrière la voix narrative.

10 - LES FIGURES DE STYLES :

a-L'HYPERBOLE :

Il est clair, comme cela a été déjà souligné, auparavant, que le texte de Fares est riche en techniques opaques ; choses qui marquent son ambiguïté et sa difficulté au moment de sa lecture.

L'hyperbole est l'une des caractéristiques de ce roman ; dans *Mémoire de l'absent*, l'outre constitue un double de l'ogresse[167].

> *" L'Outre homme ? Celui qui venait de l'autre terre, celle qui marqua notre pays comme on marque une peau ou un être ? Celui qui tendait le territoire et ouvrit la peau de l'Outre ? ".p. 63.*

L'outre est le fil conducteur qui dirige toute l'histoire. Elle est une figure qui semble être l'une des diverses causes du trouble langagier. Dès l'incipit, le terme de *l'outre* constitue une métaphore abondante avec de multiples significations. Dans la quatrième page de

[167] L'ogresse est présenté dans "*Le champ des oliviers*" selon un mode hyperbolique. Elle est caractérisée par le gigantisme.

couverture, l'outre métaphorique signifie l'abondance, le passage et l'écoulement de la vie, chose qui fait de l'œuvre une œuvre ambiguë et opaque.

> *" Voila pourquoi je veux savoir, malgré tout quelque chose de cette peau car, on ne peut pas être comme moi, et ne pas interroger, tout au fond l'histoire de cette peau. Voila pourquoi Je. Quelqu'un a commandé quelque part, en plein ciel, ou plein enfer, et le malheur a eu lieu, sans aucune raison véritable, ou alors, peut- être, là comme ".p. 34- 35.*

Cette *outre* représente une vraie énigme. Comprendre *l'outre* c'est comprendre le monde. Or la parole de *l'outre* est opaque au point où elle influence l'écriture même de l'œuvre. C'est une écriture connue par l'abondance de virgules, de plusieurs phrases négligeant les règles de syntaxe et d'autres qui sont quasiment vides contenants des interrogations sur cette outre : *"*

> *Moi et l'Outre* ?". p. 45.
> Ou encore : *" L'Outre ?"* .p. 46.

C'est ainsi que la parole devient elle aussi le lieu de l'énigme. Elle sera également diluée en symboles qui permettent la fusion de l'eau, du lait et du sang :

" Enigme : L'eau
avait
coulé.
Oui
L'eau
Le sang
La vie
L'eau
avait
coulé.
Le lait
avait coulé
comme une peau
de l'Outre .

Inversement

….....

L'eau avait

coulé

comme un

lait

de la peau

de l'Outre." P. 96.

La mise en forme textuelle et la disposition particulière des mots témoignent également de l'écoulement des vocables au même titre que l'écoulement de l'eau, du lait et du sang.

L'utilisation de toutes ces pages presque vides n'est qu'une représentation de la métaphore du silence qui ne fait que multiplier d'avantage l'opacité de l'œuvre puisque l'Outre n'est enfin de compte qu'une forme de ce langage qui brise les règles et qui nous fait entrer dans une discontinuité infinie. L'Outre constitue en fait le second Moi, et le second langage, celui du maternel dé- construit.

En jouant sur la polysémie de *La peau de l'outre*, l'auteur entame sa quête d'identité par la recherche de l'explication possible de la couleur de sa peau, qui reste, elle aussi, énigmatique :

" La peau ? (…)

Ma peau n'était pas comme celle des autres, la plupart des autres à cause de sa couleur si blanche, blanche, qu'elle se distinguait de toutes les autres peaux ".p. 34.

Ailleurs :

" On ne sort pas comme on veut de la peau de l'outre ".p. 48.

L'auteur insiste beaucoup sur la notion de couleur, la couleur de *L'Outre* :

" L'outre est de couleur noire ".p. 49.

La couleur, dans l'écriture de N. Fares, présente le sombre, la nuit et lauteur donne une grande importance au noir, puisque la majorité des exploits qui sont accomplis dans les contes se font en grande partie la nuit. Le héros est généralement fort dans la pénombre, cette période du jour lui fourni le courage qu'il faut, la sagesse dont il a besoin, et l'arme pour lutter. La nuit, explique Calame- Griaule : *" est le règne de l'obscur. Elle est au*

caractère énigmatique de la littérature orale ".[168]

De même, les personnages de *Mémoire de l'absent* sont présentés d'une manière hyperbolique, deviendront par la suite des figures emblématiques. C'est le cas en particulier de Malika / Kahéna et de Dahmane qui représentent le mythe du rebelle[169]

A L'Outre se rattache le mythe des origines, avec le couple premier, avec l'ouverture nécessaire à la fabrication de l'objet, à la naissance du dessin et du langage de Jidda. L'Outre reste une énigme, puisque la définition même de la peau de L'Outre est donnée sous le mode interrogatif :

" Qui Peut dire
ce qu est
l'outre ?
un ventre ?
une femme ?
un homme ?
une histoire ?
un pays ?

Mais cette Outre n'est en somme qu'une parole comme celle de Jidda qui possède

" la quantité de parole qu'il faut pour unir pour empêcher le jeune homme de mourir (…) Paroles que tu sus, si bien insinuer en moi, comme une peau nourrie de chair, une espérance".p. 26.

Nous pouvons dire que le travail sur la langue chez Fares est introduit par la métaphore qui énonce la trahison de Koceila par la Kahéna qui prend le conquérant pour amant et celle de l'Outre, l'énigme.

[168] C. Griaulle, *Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines,* Langages n° 18, 1970, p. 31.
[169] Cette expression est employée par CL.Abstado, in *Mythes et rituels de l'écriture,* op.Cit., p. 226- 227.

b- L'OXYMORON :

Une autre figure aussi importante que l'hyperbole et la métaphore, marquant elle aussi l'ambiguïté de l'œuvre est celle de l'oxymoron. L. Jenny la définit comme étant *: " réunion de deux antonymes, conjonction de sèmes anthétiques "*[170]. C'est une structure qui s'oppose à la logique et la linéarité du récit. Elle contribue aussi à la déconstruction de la représentation dans l'espace du texte comme l'affirme, encore une fois, L. Jenny : *" L'oxymoron ouvre la possibilité du déguisement et du masque, du dédoublement indispensable à la représentation* ".[171]
Dans le roman, le noir du héros est rapporté par des oxymorons : *"lumière noire"," esclave noire"," pays noir"," l'enfant noir"*. Fares insiste sur les sèmes de *lumière* et de *l'esclavage*. Dès les premières pages du roman, l'auteur fait allusion à la lumière et à l'obscurité :

> *" (…) Mon nom mêlé au soir, à la nuit qui avance au- dessus et dans la ville. Amante oui indéfiniment amante et folle. Milliers d'étoiles sur la ville. Au loin, l'immensité sombre que je connais et sens toujours lumineuse, débordant la nuit, l'obscurité (…) "*.p. 21.

Cette figure touche aussi l'aspect physique du héros, le narrateur le dit :

> *" Les cheveux rouges (…) et la peau blanche blanche comme un enfant noir "*.p. 57.

Aussi :

> *" La peau blanche blanche à faire noircir la peau (…) blanche si blanche qu'elle est en fait noire, plus noire que la peau d'un noir* ".p. 215.

C'est pour cette raison que les camarades d'école surnommaient Abdnouar le Kahlouche :

> *" Dans la cour de l'école (…) j'entendais certains cris (…) celui de l'enfant noir. Dans la cour de l'école, on m'appelait Kahlouche.*
> *Je vivais au soleil, contre le vent du Sud, Kahlouche ? ".p75.*

Pour le narrateur, l'esclave est tout à fait blanc *:" L'esclave est blanc : Il n'est pas noir ".p. 71*, paroles qui déstabilisent le lecteur lors de sa lecture parce qu'elles ne sont pas si faciles à interpréter hors du contexte.

---

[170] L. Jenny, *Le discours du carnaval*, Littérature n° 16, 1974, p. 28.
[171] L. Jenny, *Le discours du carnaval*, Ibid.

L'oxymoron réside donc dans cette opposition du blanc et du noir, de la lumière et de l'obscurité. D'un autre côté, nous ne pouvons guère négliger les dessins de Jidda ; un personnage assez important dans l'histoire qui véhicule un certain savoir et une sagesse propre aux vieilles personnes à travers les bonnes paroles qu'elle disait lors de son intégration dans le récit. Jidda se situe à l'opposé du symbole du colonial : elle représente les temps anciens, le savoir traditionnel et la culture oubliée. C'est ce que cherche justement Abdnouar. Ecouter Jidda, c'est se replonger dans le passé oublié, mais c'est aussi fuir le présent. C'est grâce à elle qu'il parvient à mieux comprendre son errance :

> *"Jidda que l'on met longtemps à comprendre et pourtant aujourd'hui, malgré l'eau qui emplit ma bouche ou mes membres, je vois tout, oui : tout ".p. 56.*

De son côté Osman, un personnage de la geste de la Kahéna, peu interpellé dans ce récit, est lui aussi désigné d'une façon confuse. Il est selon l'auteur " l'esclave libre du Récitant", tantôt vivant, tantôt mort. Tantôt jeune, tantôt vieux, etc. :

> *" Qui ne*
> *suis- je*
> *Femme,*
> *Moi*
> *Homme de*
> *Lumière diffuse*
> *Tantôt vivant*
> *Tantôt mort,*
> *Tantôt jeune homme*
> *Tantôt vieillard ".p. 162.*

Abdnouar est ici près de sa mère pour la protéger, elle qui est tombé malade durant le voyage par bateau :

> " *Maman, ne crains rien, je te protégerai de lui : j'irais plus loin que lui dans le pays, beaucoup plus loin, et contrairement à lui, sans me faire prendre ".p. 60.*

Les extrêmes sont réconciliées grâce à l'oxymoron, chose qui provoque la surprise et force le lecteur à s'interroger sur le sens profond du rapprochement opéré.

Chapitre III :

Des techniques de la clarté à l'écriture du regard, du corps du lieu et du dessin.

Si l'auteur de cette œuvre a eu recourt à ces procédés de " disjointement" tels que la réticence[172], l'arrêt aphasique[173]. Il a toutefois eu recourt à d'autres procédés et techniques qui, eux, serviraient plutôt à la cohésion / cohérence permettant ainsi à rassembler les éléments dispersés et à donner aux événements un ordre plus ou moins cohérent avec un ancrage référentiel qui empêche les fuites de sens. Dans ce sens, l'auteur utilise principalement l'anaphore et la répétition. C'est ce que Ch. Bonn écrit à propos de Nedjma de Kateb Yacine *: " Si elle est génératrice au niveau des espaces, la répétition, c'est simultanément au niveau du temps. Chacune des histoires apparaît comme la répétition d'une autre histoire proche ou lointaine – et c'est à chaque fois la répétition qui produit le sens de l'événement*"[174]

Même si quelques figures tels que la métaphore ou aussi l'oxymoron n'ont fait du texte faresien qu'une œuvre ambiguë et opaque, d'autres figures comme la répétition et l'anaphore aident au contraire, davantage le lecteur à comprendre la suite non linéaire du récit.

1- LA REPETITION :

La répétition est en fait une pratique systématique dans le texte servant à relier les différents événements du récit. Dans *Mémoire de l'absent*, elle est introduite d'une manière très abondante. Elle s'apparente à celle du poème ou à celle de la litanie. La répétition pour Ch. Bonn : *" est un processus fondamental de génération du texte, comme du sens"*[175]

C'est ce que écrivent, à leur tour, Laufer et Lecherbonnier à propos de l'importance de la répétition dans l'organisation du texte, même si elle apparaît quelques fois d'une manière très abondante et trop absurde pour le lecteur, elle contribue néanmoins à donner l'ordre aux idées dispersées par ci et par là et rassembler les morceaux éparpillés pour donner ainsi au texte son sens, souvent perdu lors de sa lecture.

> *" Si le texte, est effectivement un puzzle, si la dispersion et la digression tendent constamment à disloquer le texte. En revanche, la concentration, force centrique, équilibre ces tendances centrifuge par les répétitions, les réponses- refrains et leitmotiv,*

---

[172] La réticence est une figure rhétorique qui interrompt la phrase.
[173] L'arrêt aphasique est un procédé qui suspend la narration.
[174] CH. Bonn, *Le roman algérien de langue française*, ed. L'Harmattan, 1985, p. 59.
[175] Ch. Bonn, *Le roman algérien de la langue française et ses lectures*, ed.Ottawa, Naaman, 1974, p. 60.

par la continuité de la voix qui porte le texte, et peut être par la présence d'une logique "onirique" qui, tout étrangère qu'elle soit à notre logique rationnelle, n'en constitue pas moins un patrimoine commun au lecteur et à l'auteur"[176]

L'utilisation de la répétition ne fait que nous montrer l'aspect ludique de l'écriture faresienne qui joue sur la mise en relief des signifiants, *"elle masque et dévoile le récit, qui lui- même masque et dévoile le jeu du signe*[177].

" Comme si le pays s'était retourné en moi, ou aurait pu se retourner en moi (…) Mais en moi que la pièce s'est écrite, en moi, contre moi (…)".p. 118.

La figure de la répétition occupe donc plusieurs fonctions. Sur le plan structural, elle constitue une technique de liaison. Elle rappelle à chaque fois les mêmes thèmes : guerre, quête d'identité, révolte, colère, retour à la parole afin de garder sa vrai identité.
D'un autre côté, la répétition représente une figure du discours, mettant l'accent sur la parole et l'oralité :

" S- Salem A' Leikum"
" S- Salem A' Leikum".p. 189

2- L'ANAPHORE :

Une autre figure aussi importante que la répétition, servant à rendre le texte plus ou moins cohérent, est celle de l'anaphore[178]. La présence extradiégétique du narrateur, ainsi que celle d'énoncés qui se trouvent sous une origine qui se perd avec multiplication des instances, sont les caractéristiques même du texte faresien qui font de lui un genre polyphonique d'une manière plus particulière. Ces genres de textes : *" Transgressent les règles du code linguistique de même que celles de la morale sociale, adoptant une logique de rêve et posant la scène généralisée d'une écriture kaléidoscopique et plurielle".*[179]

" Femme, pourquoi avoir déserté l'olivier (…)
Femme, l'amour du grand Koceila ne peut survivre à la morsure (…)

[176] R. Laufer et B.Lecherbonnier, *Littérature et langage*, Tome 2, ed.Fernand Nathan, 1974. p. 72.
[177] L. Jenny, *La rhétorique du carnaval*, Littérature n° 16, 1974, p. 23.
[178] " L'anaphore", commente Kristéva, "connote une ouverture, une extension ; derrière l'anaphore, il y a le geste qui élimine les entités, indique et instaure des relations", in *Recherches pour une sémanalyse*, ed.Seuil, 1969. p. 96.
[179] J. Kristéva, ibid., p. 151.

Femme, pourquoi éteindre le feu de l'unité ? (…)
Femme, tu continueras ta marche, en traînant encore beaucoup (…)".p. 146.

Une figure qui donne au texte cette caractéristique d'être un espace à la fois ludique et absurde où s'entrecroisent le mode de la stylisation, les divers types de discours de la littérature ceux de l'oral, et de l'écrit.

En effet si l'utilisation abondante de la répétition et de l'anaphore dans le récit de *Mémoire de l'absent* nous donne d'une part cette impression qu'il est absurde et quelques fois ennuyeux, elles constituent néanmoins d'autre part une technique importante de liaison : la discontinuité des faits, les événements dispersés par ci et par là, les idées fragmentées, le discours transgressé, la syntaxe violée, ne sont reliés que grâce à celles-ci.

3- L'ECRITURE DU REGARD, DU CORPS.

La narration est donc entamée comme on l'a déjà dit, à la première personne. Le " je " dans ce roman est muni d'un faire cognitif, c'est – à – dire que c'est le "je " qui observe, voit, sent, pense, se souvient, participe, joue, et prend la parole. Le lecteur, quant à lui, reste attentif à ce qu'on lui raconte. Le récit est basé sur un narrateur qui est à la fois le héros de l'histoire et le personnage principal. En revanche, au cours de la lecture, nous constaterons l'absence du faire pragmatique chez le narrateur du moment où il y a absence d' " actions" propres au sens romanesque du terme et aussi absence des événements décisifs qui sont propres au héros. Le personnage, dans ce récit, est comme celui cité par Todorov à propos du *Cœur des ténèbres de Conard* dont les caractéristiques sont les mêmes que celles de *Mémoire de l'absent*, un personnage qui *"ne cesse de méditer le sens des paroles qu'il entend, et la signification impénétrable des signaux qu'il perçoit. Les abondantes métaphores du blanc et noir, du clair et de l'obscur sont celle de la connaissance"*[180] .

" Je n'ai pas voulu lutter mais j'ai voulu comprendre " dit le héros de Mémoire.p.61.

Ailleurs :

" (…) Je peux parfaitement comprendre ses paroles à cette difficulté de me maintenir en vie (…) ". p. 31.

[180] T. Todorov, *Poétique de la prose*, ed.Seuil, 1971, p. 174- 175.

" Je pouvais comprendre toutes les paroles de mère, et avant, dans cette demeure (…).p. 41.

La parole, en étant orale, offre une écriture qui permet la présence de l'autre, d'un corps offert à un autre corps, comme celui de Malika :

" A chaque apparition nouvelle de la lumière, le monde se remémorait quelques sacrifices, celui qui fut décidé entre la mort et le désir ou, plus avidement, entre le corps et l'autre corps".p. 124.

Afin de comprendre les paroles de la mère et celles de Jidda ou encore celles de Dahmane et les autres, Abdnouar a recours à la vue et au corps, il le dit d'ailleurs clairement :

" Ne pleure plus Malika (…)
Oui, j'ai compris ta violence et ton corps (…) oui Malika (…) De la douceur du langage. (…) je puis voir à travers corps (…) c'est ainsi que je vois (…) Maintenant, dit- il à Malika, *je puis à travers corps.*
C'est ainsi que je vois cette fuite – notre fuite- au- delà de ce monde comme une fuite inépuisable et personnelle".p.175.

Le langage colonisé s'oppose à celui de l'amour, un langage pour qui la femme est en attente continuelle. Abdnouar le dit :

" J'ai compris la violence et ton corps. L'insuffisance de mes baisers. De la douceur du langage".p. 175.

C'est pour cette raison que Abdnouar a affirmé plus tard en disant :

" J'appris ce jour- là ce qu'était notre guerre, oui, je l'appris ce jour- là, conquête d'amour ou de bonheur".p. 177.

Le corps est signe. Selon L.Marin, il est *" peut devenir poème, soit comme une peau, surface et support d'inscriptions, de marques et de traces qui dessinent à l'œil, offrant à l'odorat et au toucher les jeux de la séduction dans la finalité sans fin dans le plaisir sans concept de la gratuité esthétique (…)"*[181]

La folie également a sa part dans l'expression du regard. Dans *Mémoire de l'absent,* elle est une scission de moi et division de l'écoute, ce qui fait du héros un personnage replié

[181] L. Marin, " La Sémiotique du corps", in Encyclopédia. Universalis, p. 601- 603.

sur lui-même et perd de ce fait sa parole. Ce délire fait de Abdnouar un personnage visionnaire. Il est clair que les verbes renvoyant à la vue sont surabondants, c'est bien l'état particulier de Abdnouar qui le fait entrer en contact avec des personnes qui ne sont plus au monde dont La Kahéna, par exemple :

" Kahéna ?
Ombre voilée de mon délire ".p.54.

Le délire pour Abdnouar est une clairvoyance, perspicacité extrême. Une fois guéri, le héros décide de prendre la parole :

" Malika, je dirai tout ".p. 53, 176, 222, 226.

Ainsi, les lexèmes " voir" et "regarder" sont très souvent employés dans notre corpus. Ils représentent une fonction capitale pour le sujet aphasique et amnésique. Cela veut dire que Fares n'écrit pas avec les mots mais avec les yeux, le toucher et le corps :

" Ce que j'aime, dit encore Abdnouar, c'est sentir ou voir,
tu comprends : voir ".p.215.

Ailleurs Jidda l'adjuvant est la principale initiatrice du héros :

" Je regardais le crayon de Jidda, et entendais sa voix et sa
main qui lisait le dessin et la couleur.
Le monde s'ouvrait presque instantanément réellement,
et à l'intérieur naissaient les différents genres de la vie,
ceux qui font germer les autres genres de la vie.
Elle m'initiait ainsi au
Cycle du Regard. (…)
Le vrai Regard, celui qui,à l'inverse du nôtre, ou peut- être,
comme le nôtre, crée à mesure qu'il voit (…) " .p. 66-67.

"Voir" et "regarder" nous entraînent ainsi vers d'autres programmes narratifs du comprendre et du dire. Le regard pour Greimas est " *le signal de l'exercice du faire cognitif et fait à la fois fonction de connecteur d'isotopies"*[182]

Regarder est un acte paradigmatique du moment et il nécessite, d'une part un effort pour le renvoi s'accomplis dans le programme narratif et il nécessite, d'autre part, à un spectacle extérieur au personnage. Les scènes de ce roman sont souvent présentées sous

[182] A.J. Greimas, Maupassant, *La sémiotique du texte*, ed.Seuil, 1976, p. 226.

forme de tableaux théâtraux, et le théâtre c'est *" un lieu où l'on regarde"*[183] . En d'autres termes, c'est la vue qui prendra la place de la parole :

> *" Dahmane fume et je vois, à travers la fumée, ses lèvres sourire, parler, me dire…".p. 118.*

Le verbe "voir" peut avoir un double sens et très souvent peut être polysémique lorsque Abdnouar revient en arrière et plonge dans ses souvenirs :

> *" (…) car je vois Dahmane qui rit de me voir pris dans les plis de son manteau …".p.198.*

Encore plus bas, dans la même page, *voir* a le sens de " rencontrer" :

> *" J'ai tout de même vu le père défait, presque mort…".p.198.*
> *Ailleurs, dans la geste de La Kahéna, le verbe voir signifie " imaginer" :*
> *" (…) Oui j'aurais franchi les dix milles coudées du monde pour arriver vers toi, à ce moment où j'ai vu oui où tu précipitais le couteau, là, au fond du chœur, dans la forêt de grands cèdres oui Ameska…".p.201.*

Le regard ou *la vue* selon Pingaud, *" ouvre sur une autre dimension que le réel"*[184]. Dans *Mémoire de l'absent*, le narrateur évoque à un certain moment un monde tout à fait différent du sien avec des êtres appartenant à une époque autre que la sienne :

> *" Maintenant, dit- il, je puis voir à travers corps.*
> *C'est ainsi que je vois cette fuite- notre fuite- au- delà de ce monde, comme une fuite inépuisable et personnelle (…)".p. 175.*

Si *Voir* constitue, pour le héros, ainsi que pour les autres personnages de ce récit, la lucidité et la transparence, il est néanmoins quelquefois porteur de déguisement de la part de certains personnages tels que Jidda et Le Récitant :

> *" Œuvre contre la disparition de ce monde qui lève la parole*
> *Mère dans le chaud d'être ou de mort qui intensifie le regard et noue les fibres des lointains temps".p. 137.*

---

[183] R. Mono, *Les textes de théâtre*, ed.CEDIC, 1977, p. 118.
[184] B. Pingaud, *Le romanesque comme fantasme*, Revue française de psychanalyse, tome XXXVIII, 1974, p. 23.

Les mots ont ainsi le pouvoir de voiler ce qui est visionnaire. Cependant, le narrateur, après avoir vu, compris et su, passe au dire pour affirmer le vu, le compris et le su ; il passe au dire pour affirmer sa vision et sa compréhension, il a recourt à la parole qui, elle, va extérioriser le caché :

> *" Le parole doit mordre le silence pour découvrir Le Récitant. (…) Ses paroles giclent, comme de la pierre qui éclate, là, en plein milieu de l'assistance ".p.136-138.*

Et ailleurs :

> *"et, à ses paroles, l'homme ne peut répondre que par d'autres paroles … (…).p.143.*

Plus loin :

> *"Jeu de la mort entrée parmi nous, Le Récitant cherche sa langue ; peut- être la trouvera –t- il allongée dans quelque ombre ; celle qui troue la voix au fond de gorge…? p. 145.*

Encore plus loin :

> *" Celui qui*
> *dissimule*
> *la parole de son cœur*
> *ne mérite*
> *pas de survivre " ajoute Kahéna 101.*

D'un autre coté, la couleur des yeux rouges de Dahmane hante d'une manière répétée la mémoire de Abdnouar :

> *" Dahmane avait des yeux fous, presque fous, presque rouges, rouges, rougies (…)".p. 14.*

Le groupe nominal " yeux rouges" est répété quatre fois dans la même page. Cette expression à la fois du regard et du corps ne fait que refléter et confirmer le désordre et le désarroi intérieur du héros.

Ce passage omniprésent est aussi défini par son paraître. Le narrateur évoque la couleur de ses yeux, un bleu, un bleu intense. Une couleur comme celle de la robe de Nouria dans *L'exil et le désarroi*, et comme celle du criquet dans *Le Champ des oliviers*. Cette couleur est apparemment le porte bonheur de Fares qui est aussi dans la symbolique universelle, le

symbole de la sagesse[185]. Alors que les voiles peuvent référer métaphoriquement au jeu de la conscience et de l'inconscient, ils référent ici à ce qui se dévoile et à ce qui est caché et voilé ou à ce qui est apparent[186].

De plus et au- delà du regard, le voile constitue aussi une manière de présenter le corps. Cette écriture du corps *" délimite de façon très nette la société colonisée algérienne"*[187] . Le voile que porte Jidda occulte le regard, et à moindre degré la voix. Nous pouvons dire que le voile est un moyen de contrôle du regard.

De plus et indépendamment de cette couleur fascinante, Jidda est aussi caractérisée par son être : regard perçant et vif qui éblouie Abdnouar et lui fait ouvrir des portes secrètes dont il marque la fonction créatrice :

" (…) De sa main gauche elle touche le voile de son visage,
près de la bouche.
Puis elle regarde vers moi. M'ouvre ses yeux.
Bleus.
Et parle de nouveau.
En moi
Comme une parole
Issue de moi.
Qui parle et dit :
« Regarde. L'étendue est présente. Oui. Immédiatement. Et
sans qu'existe quelque pourquoi (…)". P. 80

4- L'ECRITURE DU LIEU :

Mémoire de l'absent est aussi une écriture du lieu, elle l'évoque dès la première page du roman :

" Une pensée qui emplissait la nuit et ce lieu où je venais
d'arriver avec ma mère, depuis Alger ".p. 9.

Ce roman nous raconte l'histoire d'une Algérie colonisée, d'un pays qui entre dans une guerre violente et impitoyable. La guerre signifie la mort. La mort quant à elle crée un lieu morbide. A ce propos, CH.Bonn déclare que :

---

185 *Le dictionnaire des symboles* de J.Cl.Chevalier, Paris, Robert Laffont, 1969, p. III.
186 Le mécanisme du caché – montré a été démontré chez R.Barthes dans S/Z, Op.Cit.
187 F. Fanon, *Sociologie d'une révolution*, ed. Maspero, 1978,p. 18.

" Les premiers romans maghrébins décrivent la société traditionnelle comme lieu d'identité. Mais leur description même est intrusion de l'historique, de la différence. Alors même qu'elle veut manifester la réalité du lieu contre la négation coloniale, l'écriture romanesque devient vite cet espace tragique où est exhibée la mort ".[188]

Notre roman ne fait pas partie des premières productions de la littérature maghrébine, notre héros ne fait pas non plus partie de la société traditionnelle, mais l'Algérie évoquée par le narrateur est une Algérie déjà morte au moment où le colonialisme s'était déjà installé et pris place.

En réalité la mort du lieu remonte bien avant le colonialisme européen. A ce propos l'écrivain Amine Maalouf a déclaré lors d'un entretien journalistique que, *"pour raconter sa vie, il commencerait certainement bien avant [sa] naissance "*[189]. C'est bien ce que Abdnouar a fait dans cette œuvre : au lieu de raconter les événements passés quelques heures ou quelques jours avant sa fuite, il évoque au contraire un passé très lointain remontant à ses origines et même à plusieurs siècles auparavant, comme il le fait dans le chapitre VII :

" On raconte que La Kahéna fut victime d'une trahison. Ceux qui voulaient partager la terre ou le pays immense que bordent les deux mers ne désiraient pas connaître l'étranger ".p. 135.

Dans ce chapitre, la narration s'interrompe. Le narrateur (Abdnouar) cède la place au Récitant. C'est lui qui nous permettra de vivre et de partager ce temps qui remonte aux origines du pays, celui de la victoire arabe sur les berbères, dirigés alors par La Kahéna. Une histoire qui remonte à plus de treize siècles représentant le point de départ de la chute du royaume berbère. Après la mort de La Kahéna, la conclusion du chapitre se fait ainsi :

" C'est depuis cette époque que le pays est devenu plusieurs, et que, le Maghreb est devenu l'histoire de l'impossible royaume berbère" .p. 166.

---

[188] Ch. Bonn, *Exil et littérature, ouvrage* collectif présenté par J.Mounier, Université de langues et lettres de Grenoble, ed.Elluge, 1986, p. 72- 73.

[189] Entretien avec Amine Maalouf, in *Le magazine littéraire*, Janvier 2001, n°394, p. 98.

C'est depuis cette époque que le lieu berbère avait perdu la vie. C'est depuis à peu près treize siècles que le territoire berbère avait été envahi, d'abord par les arabes puis par les français. C'est à cette époque que Abdnouar, H'Midouche, Jidda, et tout son peuple avaient perdu à jamais leur lieu natal, et c'est de là que Abdnouar ainsi que sa famille se sont trouvés dans ce trouble interminable.

Le premier lieu même, s'il représente un espace clos dans le récit, constitue néanmoins un lieu de passage très important du moment où Abdnouar arrive à Paris dans un taxi qu'il ne quittera qu'à la fin de l'œuvre. La présence du véhicule n'est qu'une manière de dire qu'il s'agit bien d'un espace même s'il est exigu et clos. C'est à travers lui que le héros entre en un interminable mouvement, et c'est dans celui- ci que Abdnouar va entrer pour la première fois dans la découverte des rues de Paris dans lesquelles il erre :

> *" Le taxi tourne autour de la place, large avenue devant lui, au bout de laquelle, un arc, grand, illuminé (…) "*.p. 27.

Plus loin encore :

> *" Hamid insiste du doigt et du visage, ses yeux souriants, la place est belle, très belle, pleine de lumières, magnifique vraiment magnifique Qui nous prend en elle, sur ses boules blanches, entre de multiples files de voitures et de gens dont les visages brillent et fuient dans les multiples luminosités de la nuit.*
>
> *« C'est la Concorde » dit Hamid*
>
> *« La place de la Concorde. »"*.p.195.

Le taxi est le lieu d'observation, c'est à travers ses fenêtres que le personnage principal ainsi que sa mère et Hamid voient l'extérieur et entrent en contact avec la ville, la nouvelle ville. Contrairement à son quartier natal, celui de Clos- Salembier qu'il a laissé derrière lui triste et obscur, la nouvelle ville apparaît lumineuse, grande, magnifique, et brillante. A l'inverse de son ancien monde, le nouveau se présente à Abdnouar comme un lieu adorable, splendide, et parfait. Il est la lumière elle-même à tel point que :

> *" J'ai même désiré la rue :* la rue comme notre lieu de vie adorable *"*.p. 226.

En revanche, Abdnouar n'a pas encore franchi le monde extérieur : même si le taxi lui

offre une vue splendide et un point d'observation stratégique, il ne lui permet pas cependant d'accéder à ce monde nouveau.

Comme l'écriture est dispersée ici et là, le taxi, cet espace restreint, lui aussi offre au héros la possibilité d'être tantôt ici, tantôt là, mais jamais quelque part. Abdnouar passe d'une rue à une autre, d'un carrefour à un autre pour arriver à la gare Saint- Lazare, encore un lieu d'errance, là où il va habiter.

> *" Vous allez habiter très près du centre de Paris, le centre où je travaille, près de la gare Saint- Lazare ".p. 32.*

Semblables sont les paroles du Récitant à propos de La Kahéna :

> *" Tu marches autour du cercle ; autour du lieu ; autour de la jouissance, sans atteindre le centre ; autour ; comme nous … (…) Les hommes tourneront comme toi autour du lieu (…) Les hommes tourneront, Kahéna, autour du lieu (…)".p. 146.*

Dans ce passage, le Récitant use du verbe *"tourner"* deux fois et le mot *" autour"* six fois, chose qui montre bien l'errance de La Kahéna comme celle de Abdnouar qui, tout les deux, ne pourront jamais atteindre leur centre : tout au long de l'œuvre, le héros est sans cesse en mouvement , il ne s'arrête pas de tourner dans les rues de Paris sans jamais atteindre son centre, il habitera prés du centre, et non pas dans le centre lui- même.

Le véhicule dans lequel tourne Abdnouar représente donc un lieu de passage : passage d'une rue à une autre rue, et d'un carrefour à un autre ; là sont les caractéristiques même de l'esprit du héros et celle de l'écriture de Fares.

Le passage d'un point à un autre, d'un lieu à un autre, ne fait que refléter l'intérieur de Abdnouar : de son passé à son présent, et de son présent à son passé.

Du moment où le lieu des berbères était déjà mort dès l'occupation des arabes puis des européens, la vie de ces derniers ne pouvait être qu'ailleurs. Cet ailleurs désigne la ville qui représente le symbole du modernisme. Cette ville qui ne veut et ne peut accueillir tout un peuple dit traditionnel ou nomade. Le narrateur le confirme d'ailleurs dès les premières pages du roman :

> *" Clos- Salembier comme des migrations d'oiseaux dans les vignes : cartables en moulinets devant leurs corps comme si, à tout moment, ils apprenaient à vivre ou à défendre leurs*

corps : Clos- Salembier, lieu où la colère et le mutisme vagabondèrent avant de franchir l'étroite ligne coloniale et tomber dans la ville là Au- dessous de la colline parmi les enlèvements les bombes les cafétérias plastiquées (…) ".p. 20- 21.

Ce nouvel endroit colonisé par les français désigne la violence, le meurtre, les bombes, les cafétérias plastiquées, donnera naissance à une autre civilisation. Une civilisation purement européenne qui se voit synonyme de modernité. Une modernité tout à fait différente de la sienne avec un mode de vie autre que le sien, d'où s'ajoute l'esclavage qui devient une condition de vie non choisie mais imposée.

La présence permanente de *la ville* constitue donc elle aussi un lieu important dans *Mémoire de l'absent*. Elle est d'abord synonyme de l'absence et de la blessure. C'est sa propre ville qui devient un ailleurs. Le deuxième lieu de Abdnouar est Alger dans le quartier de Clos- Salembier où existent la terreur et le meurtre. Avec l'absence de cette ville, ce lieu devient alors la blessure elle-même, la séparation, la solitude, et l'arrachement. Ce lieu représente aussi l'éclatement puisqu'il provoque la séparation de Abdnouar, la mère, Hamid et d'autres personnages de tout les autres dont Dahmane. Cette ville sépare tout ce qui est originel et force à la migration dans un autre lieu tout à fait nouveau et étranger. Le héros entre en dialogue interminable avec la vieille Jidda et la reine des Aures La Kahéna, toutes les deux oblitérées par l'écriture de la ville :

" Et puis il y avait la maison que l'on laissait, confit le narrateur, cette maison dans laquelle j'avais été élevé par toi oui toi ".p. 10.

Ailleurs :

" (…) car c'est ainsi que je dus vivre, hors du lieu, dans le découpage du lieu, en cette nature étrangère de la ville ou du voyage, à plusieurs dimensions et éloignements de cette approche ou vérité que toi, Jidda : tu éduquais le jeune ou, selon toi, celui qui ne devait pas crever car tu disais savoir, assez exactement, la qualité de paroles qu'il faut unir pour empêcher le jeune homme de mourir". P. 25- 26.

Le mouvement sans cesse et le passage d'un lieu à un autre ne fait qu'ouvrir le texte à un éclatement d'espace, un éclatement qui implique sans aucun doute l'absence de lieu fixe : "

Il ne faut pas s'attendre de l'écriture migratoire (…) qu'elle dessine un réseau qui nous conduirait d'un point initial à un point d'arrivée ".[190]

Parallèlement à l'écriture para- doxale, l'espace dans *Mémoire de l'absent*, selon J.Madelaine, est aussi para- doxal. L'impossibilité de lieu rejoint celle du sens. Autrement dit, le lieu n'est- il pas d'abord le premier facteur à donner le sens ? Mais le sens ne peut être donné que par la parole qui elle, libère le lieu, or le lieu s'il est libéré n'est en fait que la parole elle- même qui est libre.

Une transgression d'espace, un passage de la plage de Sidi Ferruch aux terres des Awres et d'un temps à un autre qui constitue l'une des caractéristiques majeures du texte poétique. *" Le temps reproduit la structure de l'espace (ici / ailleurs ; maintenant / à un autre moment), mais il en constitue la matière. Les héros du récit poétique se promènent à travers les fossiles du temps".*[191]

> *" Le trajet vers Sidi Ferruch- encore un marabout, plus incompétent que les autres car le rivage aurait du demeurer (…) encore heureux qu'on puisse y aller de temps en temps à Sidi – Ferruch (…)" .p. 120.*
>
> *« Oui. Comme aux premiers temps de l'Awres, et du royaume berbère (…) » .p.127.*
>
> *" (…) Le Récitant regarde là- bas, au dessus des arbres, vers les montagnes et collines où marche l'homme au voile bleu". P. 135.*

Ailleurs :

> *" Un homme est déjà debout, parmi l'assistance ; il franchit la courte distance ; celle qui sépare l'assistance de son centre. Il pousse devant lui une femme, Kahéna, La Kahéna à la tunique rouge". P. 138.*

C'est l'auteur, lui-même, qui manie ses personnages à sa manière vers divers objectifs. A côté du narrateur principal (Abdnouar), c'est quelques fois d'autres personnages du récit qui prennent le relais de la narration, tantôt c'est Le Récitant, Tantôt c'est La Kahéna. Tantôt c'est l'assistance, tantôt c'est Khaled, etc.

---

[190] J. Madelaine, *L'errance et l'itinéraire*, ed. Sindbad, 1998, p. 167.
[191] J.Y. Tadié, *Le récit poétique*, ed. P.U.F, 1978, p. 84.

Tout au long de son monologue et dans la majorité des cas , le personnage principal Abdnouar fait appel aux destinataires qui sont absents ou déjà mort, ou même disparus depuis bien longtemps : Jidda, le vieux maître, l'ancêtre, le père et la mère qui sont présents, absents tout à la fois.

> *" Et puis il y avait la maison que l'on laissait, confit le narrateur, cette maison dans laquelle j'avais été élevé par toi oui toi ". p.10.*

Ailleurs :

> *" (…) car c'est ainsi que je dus vivre, lors du lieu, dans le découpage du lieu, en cette nature étrangère de la ville ou du voyage, à plusieurs dimensions et éloignements de cette approche ou vérité que toi, Jidda : tu «duquais le jeune homme ou, selon toi, celui qui ne devait pas crever tu disais savoir, assez exactement, la qualité de paroles qu'il faut unir pour empêcher le jeune homme de mourir (…)".p. 25- 26.*

> *" Oui : j'aurais couru vers toi, (…) oui j'aurais franchi les dix milles coudées du monde pour arriver vers toi, (…) oui Ameska". P. 200- 201.*

C'est ainsi que la ville devient cet espace mort. Un lieu de mort pour les morts :

> *" La parole reviendrait à l'Outre, celle- là même qui porterait au monde les fils du pays mort (…) Car il y avait quelque morts à travers la ville, Alger, Cité- Malheur de tant d'êtres, ceux avec lesquels je montais, pressé d'enfreindre la loi d'étouffement vital (…)".p. 66.*

La disparition du peuple traditionnel et l'occupation du pays par les colonisateurs étrangers font de la ville donc un lieu mort : déchets de la vie moderne, cité- Malheur, jeux de mort, écueil du monde, ciel rouge, etc. Alger est une ville mortuaire.
Ce sont bien les raisons qui ont fait naître le malheur de nos personnages. Ce sont bien ces raisons qui ont poussé Abdnouar et beaucoup d'autres à prendre la fuite :

> *" C'est ainsi. Les hommes vivent et à un moment, lorsque le pays commence à avoir mal aux champs aux montagnes aux rivières aux routes aux jours aux nuits aux arbres et aux désirs, les hommes foutent le camp, partent dans tous les sens".p. 10.*

Cet extrait nous fait que montrer davantage le mal- être qu'éprouve Abdnouar et son peuple :

> *" C'est ainsi. Les hommes partent dans tous les sens".p. 10.*

L'Algérie, cet espace se porte donc très mal. Abdnouar va aussi très mal, d'où vient cette idée de fuite, fuite d'un pays violé, blessé et déchiré pour eux à jamais. C'est à travers cette fuite que notre héros se réfugie dans ses origines, et c'est bien elle qui constitue l'origine de sa parole et de son langage différencié : l'histoire commence justement avec son arrivée à cette autre et nouvelle ville, même si le choix de quitter le pays est un choix délibéré, il déclenche chez lui néanmoins le sentiment d'être arraché de force à son pays d'origine et réveille en lui cette sensation d'être perdu à jamais dans un espace autre et différent du sien. C'est à ce moment là que Abdnouar se réfugie dans son langage donnant ainsi libre court à sa mémoire et à ce sentiment de désarroi.

Cette écriture n'aurait jamais pu avoir lieu sans cette angoisse, désarroi, perte, esclavage, solitude et injustice.

5-L'ECRITURE DU DESSIN :

De plus et au-delà de cette conception qui tourne autour du lieu, du regard et du corps, s'ajoute celle du symbolique à travers l'irruption à chaque fois d'un nombre de dessins que présente Abdnouar au frère de Hamid. Son initiateur est bien Jidda :

> *" (…), et m'initiait au langage autre, (…) Je regardais le crayon de Jidda, et entendais sa voix et sa main qui lisaient le dessin et la couleur ".p. 66.*

Les dessins sont donc une forme d'écriture qui caractérise ce roman. Ce faire pragmatique : dessins et parole à la fois énigmatique et ambivalente de Jidda qui rejoint en quelque sorte celle du vieux maître, l'un des personnages de *La découverte du nouveau monde*. En valorisant à chaque fois une personne vieille, Fares veut nous montrer la grande

importance que donne la société traditionnelle aux personnages âgés tels que le grand-père, ou aussi la grand- mère (Jidda dans *Mémoire de l'absent*), qui participent en grande partie à l'éducation des petits enfants.

Cette autre forme de représentation des choses n'est en fait qu'un moyen d'expression qui illustre non seulement les pensées et les paroles du personnage mais aussi sa rupture et sa progression. Ce sont ces dessins qui nous permettront de lire et de suivre pas à pas le long parcours de Abdnouar.

Suite à l'appel de la mère qui cherche à comprendre l'envie soudaine de son fils Abdnouar qui voulait se jeter par le balcon[192] et c'est là qu'intervient le frère de Hamid pour diminuer le manque qu'éprouvait le héros, provoqué par l'absence de Jidda :

> *" Le frère de Hamid s'est approché de moi, là, dans la chambre et j'ai pu dire (…) : JE NE VEUX PAS RESTER AINSI BLOQUE ; NON. JE NE VEUX PAS RESTER AU FOND DU FLEUVE : et le frère de Hamid s'est approché de moi et a regardé par- dessus mon épaule ce que j'étais en train d'écrire ou de dessiner (…) ".p. 105- 106.*

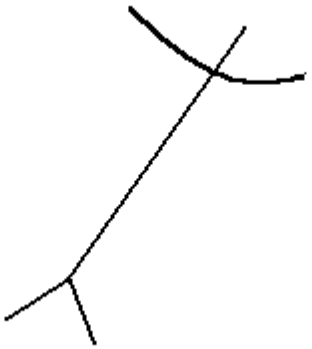
Ces paroles, écrites en lettres capitales, ne sont en réalité qu'un cri, qu'un appel au secours que Abdnouar lance au frère de Hamid en espérant de lui de l'aide et du réconfort. En effet, ce nouveau personnage contribuerait à compléter le dessin de Abdnouar que Jidda avait déjà commencé. C'est à travers cette aide que le héros pourra avancer dans la recherche de *l'Outre*. C'est bien le frère de Hamid qui l'aidera à sortir du fond du fleuve, confirme Abdnouar :

> *" J'étais content- (…) de voir que le héros de Hamid pourrait lire ou comprendre ce que je dessinais ".p. 106.*

Seulement il est important de noter que les neuf dessins qui symbolisent le parcours du héros ne sont jamais présentés seuls. Ils sont toutefois suivis par les propos de ce dernier (Abdnouar), qui lui, conscient de l'ambiguïté qu'ils comportent, contribue d'une manière ou d'une autre à donner l'aide nécessaire aux interpréteurs afin de mieux assimiler leur sens. Ainsi, le premier dessin de la page 106 constitue bien le début de ce parcours : Abdnouar est seul dans ce monde, mais pour pouvoir comprendre cette figure, il est

[192] " Oui, c'est bien elle - a fait appeler le frère de Hamid à causer de cette brusque envie que j'ai eue de me jeter par le balcon ".p. 105.

important de lire les paroles qui suivent pour saisir le sens :



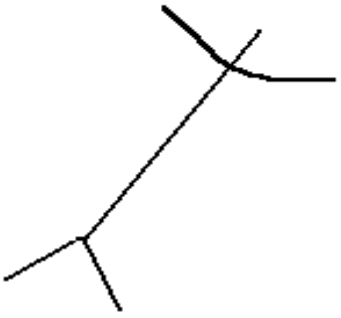
DESSIN N ° 1.

Le dessin est donc complété par les propos suivants :

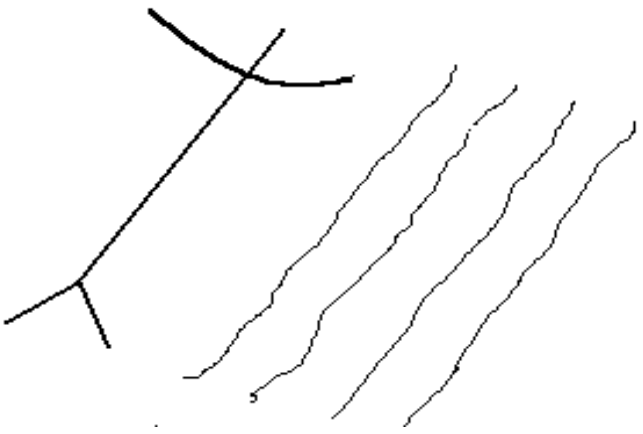
> *" Bien qu'il me semble que vous ne puissiez pas tout de suite comprendre car il faut d'autres choses pour que mon langage devienne clair (…) ".p. 106.*

Ce passage ne vient que pour nous confirmer d'avantage l'ambiguïté de son acte. Abdnouar est conscient de l'opacité de son dessin, d'ailleurs c'est à cause de lui qu'intervient sa parole. Sans ce langage, la transmission du message et la compréhension du dessin n'auraient jamais aboutis.

A la suite de ce passage, le même dessin réapparaît une seconde fois, puis une troisième fois avec l'apparition, cette fois- ci, d'un autre qui vient compléter le deuxième :



DESSIN N° 2

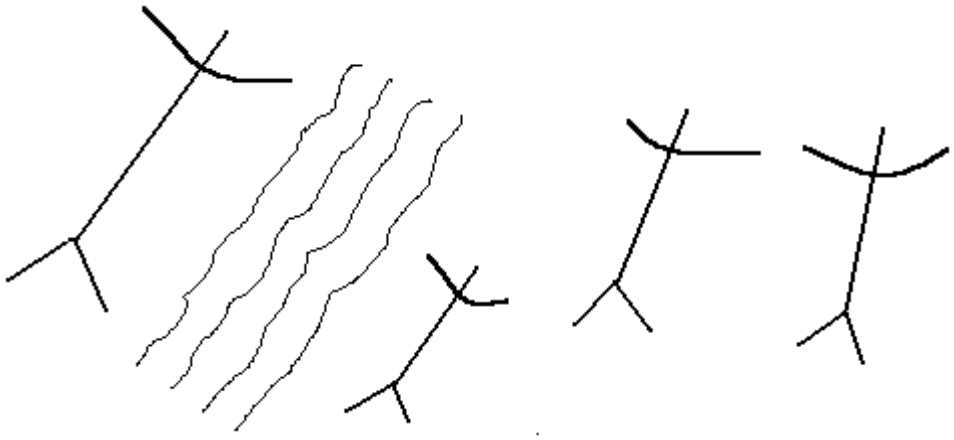


DESSIN N° 3

Les trois dessins montrent bien que Abdnouar est toujours dans un état déséquilibré où

figure la violence et le désarroi. Il est seul face au fleuve qui apparaît comme étant un obstacle dur à franchir. Derrière celui- ci se trouve cette Outre qui représente l'énigme et qu'il cherche à découvrir depuis longtemps ; le personnage veut dépasser ce fleuve à tout prix afin de rejoindre Hamid et les autres où se trouve selon lui un monde tout à fait différent du sien où existe la lumière, la paix et l'équilibre de soi qu'il avait longtemps cherchés.

Ce dessin est bien celui de Abdnouar mais face au fleuve. D'ailleurs, il le dit : " *Moi : devant le fleuve ",*[193]dans le dessin n° 5 qui n'est qu'une reprise de celui du n° 3. Un fleuve dans lequel Abdnouar ne veut pas rester emprisonné. En fait, dans *Mémoire de l'absent*, chaque dessin n'est que la suite du celui qui le précède. Il ne fait aussi qu'enrichir d'avantage celui qui le précède :



DESSIN N° 4.

Ce dessin caractérise toujours Abdnouar devant le fleuve, or cette fois- ci il apparaît avec trois autres personnages situés de l'autre coté du fleuve. De plus, le dessin est suivi d'une phrase qui ne fait que le compléter :

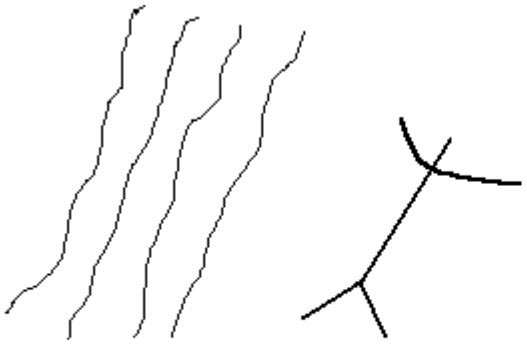
" Et : « l'esclave est au- delà du fleuve »".p. 107.

Cette phrase est énigmatique puisqu'elle sera vite complétée dans une autre page par une autre qui reste tout aussi énigmatique :

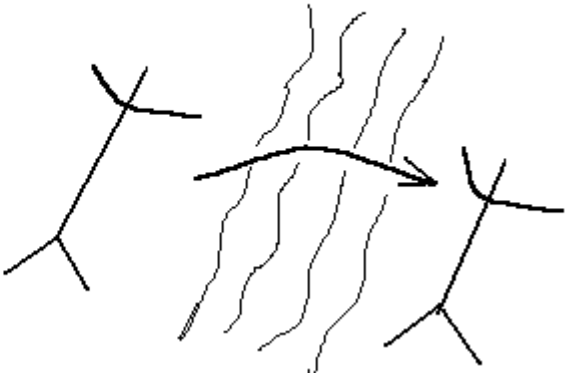
[193] Mémoire de l'absent, p. 108.

" *(…) J'étais insatisfait- je me sentais- d'être devant le fleuve "*[194], alors que la phrase dit au-delà et non : devant ou au bord.

C'est grâce à ces dessins que Abdnouar caractérise son désir d'atteindre et de dépasser l'au-delà du fleuve. En effet, c'est en choisissant cette manière de s'exprimer que le héros pourra verbaliser son objectif et son souhait d'être de l'autre côté du fleuve.
En passant d'un dessin à un autre, le personnage principal n'à qu'un seul objectif en tête, celui de se situer à travers la magnifique métaphore du dessin. Pour ce fait, Abdnouar doit d'abord dépasser le fleuve, son errance. D'ailleurs, les dessins n°6 et n°7 illustrent ce désir



DESSIN N° 6



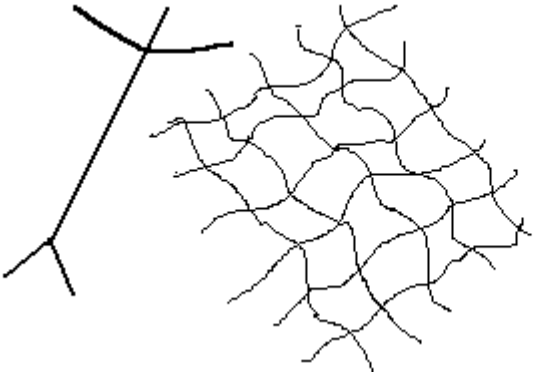
DESSIN N° 7

Les dessins n°6 et n°7 symbolisent enfin le passage de Abdnouar de l'autre côté du fleuve. Ce n'est que par ce passage que Abdnouar pourra enfin se retrouver et aboutit, étape par étape, à trouver les réponses aux questions qu'ils l'avaient perdu en ce monde :

> *" C'est alors que j'ai compris le fleuve, et l'au- delà, et que le silence s'est ouvert en moi, que cette joie est partie de mes doigts et que, d'un coup, j'ai déchiré la feuille et le dessin de : Moi- devant- le- fleuve ".p. 111.*

Juste après cet extrait, se présente l'avant dernier dessin ; celui- ci représente Abdnouar sur le mauvais côté du fleuve mais avec un fleuve plein de rature :

[194] Mémoire de l'absent, p. 109.



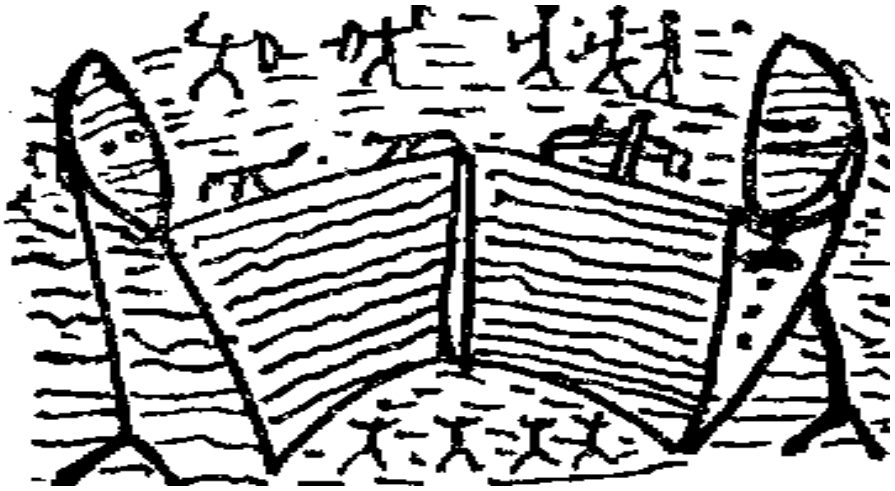
DESSIN N° 8

Ce fleuve raturé nous montrera que c'est la parole qui va prendre place, d'ailleurs c'est grâce à ces dessins que Abdnouar pourra enfin s'exprimer en donnant libre court à la parole. Quant au dernier dessin, il n'est, en fait qu'une représentation de l'aboutissement. S'il est présenté dans l'avant dernière page, c'est pour nous expliquer d'avantage la fin et le résultat de ce long et fatiguant parcours de Abdnouar qui se terminera malgré tout par le dépassement du fleuve et donc par celui de l'errance.

C'est à travers ce mariage du dessin et de la parole que nous comprenons au fur et à mesure le parcours effectué par Abdnouar, le héros et le personnage principal de *Mémoire de l'absent*.

La présence du fleuve, dans la plupart des dessins, représente une barrière d'abord naturelle qui empêche tout contact et toute communication avec l'autre côté. Les deux rives sont donc séparées par celui- ci et Abdnouar est d'abord du premier côté du fleuve voulant passer de l'autre côté. De plus, l'écoulement perpétuel du fleuve signifie aussi le mouvement perpétuel ce qui reflète le mouvement interminable de notre héros.

Le maillon de la chaîne est interrompu par le dernier dessin (n°9). La chaîne de dessins n'est complétée que bien après (avant dernière page du roman p. 227). Cette page symbolise à la fois le passage du fleuve et l'avènement de l'errance. Abdnouar est enfin de l'autre côté de la rive. Le blocage qu'il vivait dans cette eau troublée est enfin terminé, maintenant il est libre et conscient.



DESSIN N°9

Ce dernier dessin constitue bien la fin de l'histoire. Sur la rive du haut, des hommes portent des armes ce qui signifie qu'ils sont en plein guerre[195], sur l'autre côté de la rive, en revanche, se trouvent des hommes, quatre hommes précisément, mais sans armes dont Abdnouar : dans le dessin n °4, il était bien seul sur l'une des rives, de l'autre côté il y avait les trois hommes qu'il rejoint après. Le fleuve est comparable à un livre, Jidda le dit clairement :

> *" Le livre partage le monde ou l'étendue en plusieurs*
> *phrases qui courent comme des fleuves (…)*
> *Là ; il y a la guerre (…)*
> *Là, il y a le livre*
> *et les lignes du livre qui traversent la guerre*
> *Là il y a le fleuve (…)".p. 83.*

Ce dessin qui vient à l'avant dernière page du roman, résume toute l'histoire de Abdnouar dont le passage, le fleuve, la guerre, le symbole berbère, le mythe, l'histoire, etc.
Abdnouar est enfin de l'autre côté du fleuve, loin de la guerre, de la souffrance et du désarroi. Le livre, qui constitue le pont qui relie les deux rives du fleuve, est l'élément majeur du dessin. Le pont, selon M.Serres est : *" Un chemin qui connecte deux berges, ou qui rend une discontinuité continue. Ou qui recoud une fêlure. L'espace du parcours est lézardé par la rivière, il n'est pas un espace de transport (…) La communication était coupée, le pont la*

[195] " Là ; il y a la guerre. Et les hommes qui luttent dans la guerre" dit Jidda de ce dessin qu'elle avait déjà décrit au paravant ". *Mémoire de l'absent*. p. 83.

rétablit, vertigineusement" [196]

Le fleuve, l'élément principal dans le chemin de Abdnouar, est d'abord le " *symbole de la fertilité, de la mort, et du renouvellement"*[197] autrement dit, c'est le pont qui sépare les extrémités : la vie de la mort et le présent de l'absent.

Le fleuve nous offre une lecture qui représente cet écoulement aussi bien du temps que de l'espace à travers le passage d'un temps à un autre et d'un espace à un autre, celui de la décolonisation. En revanche, dans les dessins du récit, l'image ne serait guère suffisante pour exprimer cette décolonisation car le narrateur recourra encore une fois à la parole orale de Jidda, Malika, La Kahéna, l'ogresse, le Récitant, etc.

> *" Voila ce que je veux comprendre ; ce que qui m'a fait tracer d'autres dessins pour compléter le premier dessin*
> *- Oui, je ne dis pas images car les lignes du dessin sont plus fortes que les paysages d'une image, et le dessin vient de moi, tandis que l'image viendrait d'ailleurs, comme dans un rêve (…)".p. 108- 109.*

C'est à partir de ses rêves et de ses hallucinations que Abdnouar va pouvoir dessiner sa révolte et exprimer sa peur et franchir de ce fait l'autre côté du fleuve. La difficulté de cet acte est celle qui sépare l'enfance de l'age adulte. L'état délirant du héros est dû à l'origine à l'enlèvement et à la séparation violente de son père qui entrave et ralentie le passage à l'autre monde, celui des adultes :

> *" Je me suis jamais remis de l'enlèvement du père ".p.28.*

Ce passage constitue *" une révolte, Monsieur, une révolte "* grâce à laquelle Abdnouar passe de *" l'autre coté des grilles, au bas de la route bordée de mûriers, dans la clarté du moi de Mai".p.181.*

Le fleuve est le trouble, le désarroi, le délire même de Abdnouar. Il est lézardé par la parole et par l'errance. Ainsi, le héros réussit à dépasser cette errance grâce à ce livre qui constitue le véritable pont, à travers lequel, Abdnouar est dans le passé et dans le présent, entre l'inconscient et le conscient. Le pont illustre le parcours et le discours de Abdnouar, un parcours pas comme les autres avec un langage lui aussi troublé, or c'est bien à travers ce délire langagier que Abdnouar a pu dépasser le fleuve et atteindre l'autre côté de la

---

[196] M. Serres, *Discours et parcours*, in *L'identité séminaire interdisciplinaire dirigé* par Claude Levis - Strauss, ed. PUF, 1983, p. 28.

[197] J. Chevalier et A.Cheerbrant, " fleuve", *Dictionnaire des symboles*, op.cit, p. 449- 450.

rive. C'est bien à travers la parole qu a pu et su dire son origine, son errance et son délire que Abdnouar a pu enfin se retrouver. Sans celle- ci, le parcours n'aurait jamais connu de fin, c'est dans cette fin que le héros a pu se retrouver. Abdnouar le dit une fois passé de l'autre coté de son errance, à l'avant dernière page du roman :

> *" Autre chose importait :*
> *La fin d'un jeu.*
> *Voilà : j'étais descendu dans la rue,*
> *Et la rue me faisait connaître ma place*
> *Et mon meurtre.*
> *Malika : depuis ce moment, et malgré que, par la suite, durant les années d'éloignement du père, le monde se soit tant disloqué pour moi, en moi, je n'ai plus craint d'être dans la rue : j'ai même désiré la rue : la rue comme notre lieu de vie adorable".p.226.*

L'écriture est semblable au fleuve qui permet le passage d'un genre à un autre, d'un style à un autre, et d'un caractère à un autre, ce qui fait de celle- ci une écriture opaque et ambiguë.

La fin est donc là, tout au long du récit, Abdnouar n'a pu quitté ce taxi dans lequel il a reçu tout un passé. Un passé lointain, même très lointain à travers lequel il nous a fait vivre un voyage, un long voyage dans lequel il est passé d'une rive à une autre et où il a pu enfin trouver son quelque part : rue de Paris. Un espace nouveau qui apparaît lumineux, beau, sans violence ni mort. C'est dans la rue qu'il trouve enfin place et c'est bien là la fin du jeu car tout le sentiment délirant qu'il éprouvait est maintenant derrière lui, de l'autre côté du fleuve. C'est ainsi que Abdnouar parvient à formuler la fin de ce jeu :

> *" L'essentiel de la guerre, et le pays qui bat en moi, sa première fois de vie assumée".p. 226.*

Les deux passages ci- dessus et le dernier dessin (n°9) constituent en effet ce passage définitif et le dépassement de l'errance. La dernière page le confirme bien :

> *" L'esclave est de l'autre côté du fleuve".p. 228.*

Conclusion

Nous voici arrivés au terme de notre lecture, une lecture immanente et plurielle du roman maghrébin d'expression française *Mémoire de l'absent*, bien qu'incomplète (une lecture qui devrait être d'avantage exploitée), elle nous aura permis de constater, néanmoins que l'œuvre romanesque de Fares puise sa force et sa richesse dans un discours tout à fait surprenant.

Contrairement aux discours anciens qui prônent une écriture unique et directe, celui de Fares baigne dans la différence à travers des écritures plurielles, polyformes et libertaires. Tous les procédés de style auxquels notre écrivain a recourt (la défamiliarisation et la désautomatisation de l'écriture, la primauté accordée à la parole vive, à l'oralité, à la transgression stylistique, aux mélanges des genres) s'impose avec force dans le roman *Mémoire de l'absent.* Ce dernier est venu dénoncer clairement une écriture para - doxale, un langage qui déroute par son agencement irrégulier et par ses structures complexes qui le constituent. Une écriture comportant à la fois l'opacité et la clarté, l'ambiguïté et la transparence.

Au début de notre recherche, nous nous sommes longtemps arrêtés à l'étude comparée et raisonnée de la notion d'écriture où il nous a semblé intéressant de donner un petit aperçu historique sur l'origine même de l'écriture et ses grands moments d'évolution pour passer ensuite aux notions d'écrivant /écrivain : la première est purement informative, quant à la deuxième, elle est tout à fait créative. Toutefois, si chacune d'elle se présente sous une appellation différente l'une de l'autre avec des objectifs, des besoins et des fins différents les uns des autres, ces deux pratiques peuvent être très souvent complémentaires.

Par la suite, nous avons jugé indispensable d'évoquer les grands moments de l'écriture maghrébine d'expression française des années soixante-dix. Celle-ci vient s'inscrire dans une historicité assez complexe, porteuse non seulement d'un e autre culture mais aussi d'une autre identité. Une identité que Fares a voulu éclater en inscrivant son récit dans un passé lointain, à la rencontre de la conquête arabe du Maghreb durant laquelle la reine berbère La Kahéna s'est distinguée par son amazighité, par son courage, par sa résistance mais aussi par sa trahison en épousant le bédouin.

Sur le plan de l'écriture, il faut dire que les romans maghrébins d'expression française, notamment ceux de Fares, se présentent sous forme de structure non linéaire avec l'absence de toute continuité logique et chronologique. Une écriture à caractère fragmentaire qui fait de la narration une narration perturbée et discontinue qui nécessite beaucoup d'efforts relevant de l'assimilation et de l'association de la part du lecteur pour qu'il puisse former un corps textuel plus ou mois cohérent. Ces écrivains veulent dépasser toutes les règles

classiques du roman français du XIXe siècle et ce, en travaillant beaucoup plus sur l'anachronie temporelle, sur l'utilisation de la langue maternelle (dialectale ou classique ou berbère), et sur la voix orale, poétique et théâtrale.

Mémoire de l'absent, en tant qu'écriture moderne se donne comme problématique car très difficile d'accès à cause de l'éclatement des règles traditionnelles de l'œuvre romanesque. Dès les premières pages du récit un constat est très vite décelé ; d'ailleurs une rupture tout à fait surprenante des conventions traditionnelles d'écriture : l'absence de la ponctuation dans les phrases, la présence d'un nombre de dessins et de symboles, l'abondance de l'italique et de pages qui ne contiennent que quelques mots et la discontinuité du sens ne font que résumer le trouble langagier qui est le fondement même de l'œuvre qui reflète le trouble même du personnage, le héros de l'histoire (Abdnouar), c'est le trouble qui construit *Mémoire de l'absent* et c'est le trouble qui pousse au délire.

Cette nouvelle manière d'écrire dépasse le simple besoin de communiquer, elle va au-delà du langage en reflétant l'histoire de tout un peuple, l'idéologie et aussi la doctrine auxquelles l'auteur appartient. Du mythe de la Kahéna à l'indépendance de l'Algérie, Fares multiplie ses formes d'écritures en donnant au texte la spécificité d'être pluriel et de se situer au carrefour de plusieurs genres : la poésie, le théâtre et l'épopée. Un e œuvre moderne qui travaille sur cette volonté de détruire le texte et de le mettre en chantier en s'ouvrant sur la loi de la discontinuité et de l'écart.

Les techniques d'opacité sont les caractéristiques dominantes dans *Mémoire de l'absent* ; des voix narratives qui se multiplient à la mise en abîme, du va –et- vient au fragmentaire, de la désautomatisation à la défamiliarisation et du langage écrit au langage oral. Ce dernier, est abondamment utilisé dans notre récit, contribue en grande partie à la survie de la culture algérienne en la faisant circuler tout au long de l'histoire exactement comme l'eau qui s'écoule du fleuve.

La parole est directement liée à la tradition, à un espace. Elle est cependant disposée à participer à la mutation d'un lieu en autre lieu. L'écrivain, attaché à sa culture orale, transpose cette oralité en écriture, et une langue dans une autre pour lutter contre la déculturation. N.Fares, comme beaucoup d'autres écrivains d'expression française issus des pays ayant été longtemps colonisés, exploite à fond le patrimoine oral pour témoigner de la culture algérienne et celle des berbères qui en fait partie en allant jusqu'à présenter des tatouages auxquels il a consacré un travail anthropologique, et aussi l'insertion à chaque fois des autres groupes qu'il connaît bien tels que Les Chaouias, les Chenouis, ou aussi les Mozabites, qui représentent tous, d'une manière ou une autre, la

culture berbère en Algérie. L'insertion de l'oralité dans le texte écrit :

> *" Permet au romancier et au lecteur de se re-territorialiser dans la production francophone, de s'y aménager un cadre où se réfracte leur propre identité linguistique et culturelle. Ce qui est nouveau ici, c'est que la tradition orale jouit désormais du prestige lié à la chose écrite et aux possibilités d'universalisation qu'offre le livre, phénomène qui s'apparente (…) à une revalorisation, à une <reconnaissance> (au sens idéologique) de l'oralité. Et c'est à ce niveau que la communication littéraire réalise un espace d'identité."*[198]

Cette écriture ne se limite guère à cela, elle devient parfois dialogique entretenant ainsi de multiples rapports avec les œuvres précédentes, partageants toutes des thèmes en relation avec la culture berbère et arabo- musulmane.

L'emploi également des figures de style tels que la métaphore, l'hyperbole et l'oxymore ne font que marquer d'avantage combien ce récit est ambigu et complexe. *L'outre* métaphorique qui vient et revient à chaque fois dans l'histoire avec de multiples significations (énigme, identité, écoulement de la vie, symbole de l'eau, du lait, du sang) est là, présente, pour accentuer encore une fois le degré d'opacité de l'œuvre. Si elle est métaphorique elle est également hyperbolique quand elle prend place et devient le double même de l'ogresse. L'outre est opaque du moment que sa parole est opaque : abondance des virgules, absence des règles syntaxiques, disposition assez particulière des mots et écoulement des vocables.

Une autre figure, elle aussi importante dans le texte de Fares, est celle de l'oxymore qui ouvre le récit à d'autres structures opposées à la logique et à la linéarité d'un roman, ce qui doit être normalement clair est obscur et ce qui doit être logiquement blanc est noir.

Si le texte présente en très grande partie des techniques d'opacité et d'ambiguïté, il est toutefois porteur d'autres techniques de clarté et de transparence. Des procédés qui servent à la cohésion /cohérence, rassemblant ainsi les éléments dispersés ici et là afin de donner aux événements du texte un ordre plus ou moins cohérent à travers l'utilisation de l'anaphore et de la répétition. Celles- ci contribuent à l'organisation et à l'ordre des idées éparpillées de- ci de- là. Leur emploi donne cette impression d'absurdité et d'ennuie mais il faut dire que c'est bien grâce à elles que les idées fragmentées, le discours transgressé, la syntaxe violée sont enfin reconstitués.

De l'écriture de la clarté et de la transparence à une autre forme d'écriture, celle de du

[198] A. Kazi- tani, *Thèse de Doctorat*, Nouveau Régime.

corps et du regard. Si cette écriture est orale, elle offre une autre qui permet la présence de l'autre, d'un corps offert à un autre, d'un regard ciblé vers un autre regard. Si nous l'avons nommé ainsi c'est parce que le délire du personnage principal (Abdnouar) est d'abord visionnaire et l'exprime à travers l'expression du œorps et du regard et entre en contact avec des personnages partis il y a longtemps tels que La Kahéna, c'est la chose qui explique l'emploi parfois abondant des verbes renvoyant à la vue mais une fois guéri, le héros, se réapproprie de nouveau sa parole, cela est justifié par le fait que Fares n'écrit pas seulement avec les mots mais aussi avec les yeux .

De l'écriture du corps et du regard à lécriture du lieu et du dessin ; la première (celle de lieu) est évoquée dès la première page du roman (page 10) : un lieu mort avant même la colonisation du pays, ses origines remontent à plusieurs siècles avant, à l'époque où les berbères avaient été envahis. Le lieu dans le récit est un espace clos (taxi) à travers lequel le héros fait recourt à sa mémoire pour nous raconter les événements du récit. Le passage d'une rue à une autre va en revanche ouvrir le texte en un éclatement d'espace ce qui implique sans aucun doute l'absence d'un lieu fixe. Si l'écriture du récit est para- doxale, celle du lieu l'est aussi car ce n'est pas d'abord lui qui contribue à donner un sens au texte!

La deuxième (celle du dessin) est une autre forme d'écriture qui caractérise notre roman. C'est aussi une autre forme de représentation qui n'est, en fait, qu'un moyen d'expression qui illustre non seulement les pensées et les paroles du personnage mais aussi sa rupture et sa progression. Neuf dessins en tout dans *Mémoire de l'absent*, symbolisant le parcours et le cheminement du héros, suivis chacun d'eux par des propos propres au narrateur Abdnouar, ce qui explique encore une fois l'ambiguïté du texte faresien.

Par manque de temps et par la richesse qui caractérise notre œuvre *Mémoire de l'absent*, nous ne nous sommes pas parvenus à approfondir nos analyses et à diversifier les exemples qui étayent les perspectives de lecture. C'est pourquoi beaucoup de paramètres que nous avions retenus comme particulièrement importants n'ont pas été étudiés : nous pensons par exemple au rôle et à la place du mythe dans la création de l'histoire romanesque ou à la mémoire en tant que terme significatif, principal et révélateur dans le texte. Il aurait été certes intéressant de donner des exemples plus concrets de quelques romans maghrébins d'expression française appartenant à la même génération et faire une synthèse qui résume à la fois les points communs et les divergences qui peuvent exister entre notre corpus *Mémoire de l'absent* et d'autres œuvres qui fonctionnent au fragmentaire et à l'hétéroclite. Il aurait été fort intéressant aussi de jeter un clin d'œil sur

la littérature africaine pour mieux souligner les différences et les ressemblances parce que le Maghreb et l'Afrique se rapprochent par la contingence. Au court de notre parcourt nous avons cependant relevé que *" <la littérature africaine>, < la littérature maghrébine> : dans les deux cas un ensemble de textes est défini à partir d'une identité collective à référence géographique. Dans les deux cas, il s'agit d'une identité qui se construit contre l'ancienne négation coloniale"* [199]

La lecture immanente et plurielle du roman nous a permis de découvrir, ensemble, la grande richesse de l'œuvre faresienne, *Mémoire de l'absent*. Ainsi l'horizon d'attente est celui d'un récepteur "intellectuel", capable d'une lecture critique et plurielle d'un texte nouveau et à son tour pluriel. A ce propos H.R. Jauss montre qu'aujourd'hui *:*

> *"Le concept classique de l'œuvre close, parfaite dans sa forme, de même que son corrélat, la contemplation passive du récepteur est abandonnée en même temps que l'idéal esthétique de la perfection ; le lecteur ou l'observateur doit désormais lui- même devenir poétique, l'interprète d'un sens toujours à reconstituer, et ainsi le co-auteur de l'objet esthétique qui ne peut jamais être achevé"*[200]

Le choix de cette nouvelle narration et de ce nouveau type d'écriture n'est pas du tout un simple hasard mais plutôt une marque d'engagement de la part des écrivains qui tentent de fonder un nouvel horizon d'attente.

En analysant *Mémoire de l'absent*, nous avons appris que quoique cette œuvre soit un texte qui a été écrit dans la langue du pays colonialiste, elle s'est vite imposée comme un genre "indéfini" par la forme, le fond et les fins visées.

---

[199] Ch. Bonn, " < *Littératures de la décolonisation >, < Littératures d'identité> ou Littérature*? "Le cas de la littérature maghrébine de langue française", in Ecritures croisées, Casablanca, Afrique- Orient, 1992, p. 22.

[200] H.R. Jauss, *"La perfection, fascination de l'imaginaire"*, in Poétique, n° 61, Ed. Seuil, 1985, p. 20.

Index des notions :

- Absence. P. *5,9,22,42,43,50,52,54, 60,61,62,85,,94,98,107,108,109,110.*
- Ambigu (ë)/ Ambiguïté. P., *8, 9, 17, 18, 39, 50, 59,60, 65,72, 76,77, 80, 83,98, 99, 107, 109,110.*
- Anaphore. P. *46, 83, 84, 85,109*.
- Autofiction/ Autofictionnel. P. *30, 32,34.*
- Création. P. *9, 14, 15, 16, 21, 22, 35, 38, 42, 67,110.*
- Corps. P. *11,31,38,55,60,61,82,85,86,87,88,89,90,94,97,107,110.*
- Déconstruction. P. 6, 25,81.
- Défamiliarisation. P. *6, 11, 16, 42, 107,108.*
- Délire. P. *24,43,44,45,72,73,87,104,105,108,110.*
- Désautomatisation. P. *6, 11, 16, 42,111.*
- Dessin. P. *11,42,48,49,57,70,79,81,86,87,95,97,98,99,100,101,102,103, 104, 105, 107, 108,110.*
- Dialogisme/ Dialogique. P. *7,8, 47, 48, 54, 63, 66, 72, 73, 74, 75, 76,77.*
- Discours. P. *7,23,25,30,34,35,37,50,55,56,58,63,65,67,68,69, 70,71,84,85, 104, 107,109*.
- Ecrire. P. *5,7,8,17,21,23,24,28,29,34,35,43,45,49,67,69,70,72,76,98,108.*
- Ecriture. P. *5,6,7,8,9,11,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25, 26,27,28 ,29, 30,31,32,33,34,35,37,38,39,41,42,43,44,45,46,49,50,54,58, 62,64,65,66,67,70,71,77,78,82,84,86,87,90,91,93,94,95,97, 108, 109, 110, 111,113.*
- Ecriture transitive. P. *18*.
- Ecriture intransitive. P. *18.*
- Ecrivain. P. *5,7,8,11,15,16,17,18,21,23,24,25,29,30,31,32,35,42,44,45, 46, 50, 54,55, 57, 65, 72, 76, 91, 107, 108,111.*
- Ecrivant. P. *11, 15, 16, 17, 18,107.*
- Enigme / Enigmatique. P. *57,77, 79, 100,103.*
- Epopée. P. *36, 37, 47,66.*
- Fiction. P. *15, 16, 24, 30, 32, 34, 38, 39.*
- Fragments/ Fragmentaire. P. *22, 25, 50, 63, 64, 65,66.*
- Fonction poétique. P. *16,35,36,37,38,42,48,49,64,67,77,98,113.*
- Hyperbole. P. *76, 80,109*.
- Imaginaire. P. *14, 16,20,21,23,24,32,37,38,39,53,62.*
- Information. P. *7, 15, 16, 18,28.*
- La découverte du nouveau monde. P. *5, 6, 7, 9, 65, 66, 71,73, 97.*
- Langage. P. *7,8, 9, 16,18,21,22,23,24,30,31,37,38 , 45,46,64,69,71,72, 79, 97,99, 104, 107, 108.*
- Langue. P. *8,14,15,16,17,21,23,25,26,31,32,37,46,47,64, 66,79, 89, 108,111.*
- Lecture. P. *5,6,8,9,10,16,29,37,39,42,43,48,49,56,58,59,62,69, 70,76, 80, 83, 85,104, 107, 110,111.*
- Lecture immanente. P. *5, 9, 10, 16, 107,111.*

- Lieu. P. *5,6,9,15,21,22,25,36,39,42,45,46,47,50,68,69,73,75, 76,82, 88,89,90,91,92,93,94,95,96,97,98,105,108,110*.
- Littérature. P. *6,10,17,21,22,23,26,29,31,32,36,37,42,45,46,47,48,58, 60, 79, 85, 91, 111,113.*
- Littérature Maghrébine d'expression française. P. *21, 22, 23,46*.
- Lire. P. *8,10,18,24,28,38,43,44,45,47,57,72,73,87,98.*
- Mémoire de l'absent. P. *5,6,7,8,9,11,22,24,46,49,52,56,58,62,63, 64,66 71, 72,73,75,76,79,83,85,86,88,90,94,95,98, 100, 102, 107, 108, 110,111.*
- Métaphore. P. *9,10,31,37,49,76,78,79,80,83,85,101,109.*
- Méthode. P. *5, 9, 10, 16.*
- Mise en abîme. P. *58,108.*
- Modernité. P. *22, 24, 26, 39, 50,94.*
- Nouveau Roman. P. *10,24.*
- Opaque. P. *65, 72, 76, 77, 83, 105,109.*
- Oralité. P. *8,15,28,46,66,67,68,69,71,84,107,108,109.*
- Outre. P. *9,29,33,44,67,76,77,78,79,96,98,100,109.*
- Oxymoron. P. *80,81, 83*.
- Para- doxale. P. 11, 41, 42, 98,111.
- Personnage. P. *16,32,33,34,37,38,39,43,50,52,53,56,57,58,59,61,64,67, 68,70,72,74,75,76,79,81,85,86,87,88,92,95,96,97,98,100, 101, 102, 108, 104,110.*
- Pluralité. P. *7, 9, 10, 22, 31, 48,50.*
- Poésie. P. *30, 34, 35, 36, 37, 38, 47,108.*
- Regard. P. *11,46,57,58,62,82,85,86,87,88,89,90,91,95,97,98,110.*
- Renouvellement. P. *22,104.*
- Répétition.P. *24, 46, 49, 67, 8384, 85,109.*
- Romanesque. P. *24,25,29,32,33,34,39,46,58,62,66,85,91,107,108,110.*
- Rupture. P. *8,22,24,26,39,42,46,50,98,108,110.*
- Structure langagière. P.*8,16,22,37,46,50,54,56,63,80,95,107,109.*
- Style. P. *28,29,31,36,38,46,47,52,63,76,105,107,109.*
- Transgression. P. *8, 25, 39, 65,95.*
- Voix narrative. P. *52, 65, 76,108*.

Index des noms propres

- Aristote .P. *36.*
- Abstado (Cl). P.
- Achour (Ch). P. *10.*
- Bakhtine (M). P. *48,65,69.*
- Barthes (R). P. *6,17,18,25,30,31,48,52,66,67.*
- Baudelaire (Ch). P. *35.*
- Ben Jelloun (T). P. *25*.
- Benvéniste (E). P*. 69.*
- Blanchot (M). P. *48,68.*
- Bonn (C). P. 16, 47,85.
- Boudjedra (R). P. *7,21.*
- Bourboune. P. *7.*
- Calvino . P. *31.*
- Carlyle (TH). P. *28.*
- Castin (N). P. *70.*
- ChateauBriand. P. *32.*
- Chaw (G- B). P.
- Cheerbrant (A). P. *63.*
- Chevalier (J).p. 63.
- Chikhi (B). P. 9, 26,50.
- Chraibi (D) P. *25.*
- Claudel (H). P.
- Cohn (D). p.
- Daninos (G). P. *46.*
- Dejeux (J). P. *8.*
- Derrida (J). P. 25,70.
- De Saussure. P. *73.*
- Dessous (G).P. *34.*
- Dib (M). P. 7, *24,34.*
- Djaider (M). P. 24
- Doubrouvsky (S). P. *34.*
- Dubois (P). p. *61.*
- Eteimble. P. *14.*
- Fanon (F). p. *89.*
- Farès (N).P. *5,6,8,9,11,21,22,23,24,25,42,44,45,46,47,48,49,50,52,58, 62,63,65,66,67,68,70,71,72,73,74,75,76,78,79,80,83,84, 87,89,93,97,107,108,109,110,111.*
- Faulkner (W). P. *63.*
- Flaubert (G). P. *31, 34, 35,36.*
- Gautier. P.*35.*
- Genette (G). P. *52,53,55,56,58,62.*
- Greimas (A.J). p. *86.*
- Griaulle (G). p. *78.*
- Hauris (H). p.
- Hemingway. P. *17.*

- Hubert (M). P.
- Hugo. P.
- Illouz (N). P. *34.*
- Jakobson (R)
- Jarry. P. *35.*
- Jauss (H.R). P. *110.*
- Jenny (L). P*. 79,83.*
- Kateb (Y). P. *7,22,25,42,44,72,73,83.*
- Kazi-Tani. P. *108.*
- Khadda (N). P. *26.*
- Khair-Eddine (M). P. *7,25.*
- Khatibi (A). P. *7,8, 21, 24, 25, 42,44.*
- Kristéva (j).P*. 7, 44, 48,54,83.*
- Laàbi (A). P. *42,44.*
- Lanson. P. *35.*
- Laufer (R). P. *83.*
- Lejeune (P). P. *34, 49, 62, 63,67.*
- Lecherbonnier. P. 85.
- Lévesque. (CL). P. *49.*
- Loutaty (S). P. *28,29.*
- Lukacs. P. *56.*
- Maalouf (A). P.
- Macherey (P). P. *5, 16,39.*
- Madeleine (J). p. *94.*
- Mallarmé(S). P. *70.*
- Malikam. P. *47.*
- Malineau (J.H). P. *37.*
- Mammeri (M). P. *24.*
- Marin (L).p. *85.*
- Mauriac (F). P.
- Mauris (H).P. *112.*
- Meddeb (A). P. *21, 44,51..*
- Mérimée. P. *33.*
- Meschonnic (H). P. *47.*
- Molière. P. *34.*
- Mono (R). P. *87.*
- Montaigne (M). P. *29,32.*
- Mostafa- Kara (F. S). P. *20.*
- Moura (J.M). P. *49.*
- Muller .p. *55.*
- Neef (J). P.
- Nerval. P.
- Noirav (J).p.
- Pascal. P. *29.*
- Petit (K). P.
- Peytard (J). P. *8,68.*
- Pingaud (B). P. *87.*
- Proust .P. *35,55.*
- Quicharet () P.
- Rancière (J).P. *35.*

- Rayband (A). p. *34*.
- Rey (J.M). p. *43.*
- Ricardou (J). P. *10.*
- Rimbaud. P. *35.*
- Robbe-Grillet (A). P*. 7,23.*
- Roche (A). R. *8,62,71*.
- Rousseau. P. *29.*
- Roy (C). P. *37.*
- Saadi (N). P. *70.*
- Sarraut (N). P*. 35.*
- Sartre. P. *17,34.*
- Schwob (M).P. *35.*
- Searle. P.
- Serres (M). P. *103.*
- Strauss (C.L). p.
- Suisini-Anastopoulos (F). P. *64.*
- Soriano (M). P. *14.*
- Tadié (J.Y). p. *5, 94.*
- Tamine (J.G). P. *29..*
- Timmemans (F). P.
- Todorov (T). p. *10,11,84.*
- Tristmans (B). P*. 63*.
- Valéry (M). P.
- Wolf (N). P.
- Zumthor (P). P.*15*, *66,70.*

BIBLIOGRAPHIE

LA DECOUVERTE DU NOUVEAU MONDE comprend :

. *Le champ des oliviers*, ed. Seuil, 1972.

. *Mémoire de l'absent*, ed. Seuil, 1974.

. *L'exil et le désarroi*, ed. Seuil, 1976.

- Abstado (C), *Mythes et rituels de l'écriture*, Ed. Complexes, 1979
- Achour (C), *Lectures Critiques*, Cours de la division de français, ed. OPU, Alger, 2ème édition.
- Bakhtine (M), *La poétique de Dostoïevski*, Ed. Seuil, 1963.
- Bakthine (M), *Esthétique et théorie du nouveau roman*, Ed. Gallimard, 1978.
- Bakhtine (M), *Marxisme et philosophie du langage*, Ed. Minuit, 1977.
- Barthes (R), *S/Z*, Ed. Seuil, coll."Tel quel", 1970.
- Barthes (R), *Essais Critiques*, Ed. Seuil, 1964.
- Barthes (R), *Le degré zéro de l'écriture*, Ed. Seuil, coll.Point, 1972.
- Barthes (R), *Analyse structurale des récits*, Communication n° 8, 1966.
- Barthes (R), *Le plaisir du texte*, Ed. Seuil, 1973.
- Blanchot (M), *Parole brute, parole essentielle*, Ed. Gallimard, 1955.
- Blanchot (M), *L'espace littéraire*, Ed. Gallimard, coll.Idées, 1955.
- Bonn (CH), *Lecture présente de Mohammed Dib*, Ed. E.N.A.L, 1988.
- Bonn (CH), *Ecrivain / Ecrivant*, in *Essais critiques*, Ed. Seuil, coll. Point, 1964.
- Bonn (CH), *Le roman algérien de langue française*, Ed. L'Harmattan, 1985.

➢Bonn (CH), *Exil et littérature* (ouvrage collectif), Université de langues et lettres de Grenoble, Ed. Elluge, 1986.

➢Bonn (CH), *" « littératures de la décolonisation », « littératures d'identité » ou littérature?* "Le cas de la littérature maghrébine de langue française", in Ecritures croisées, Casablanca, Afrique - Orient, 1992.

➢ Bouzar (W), *Lectures maghrébines*, Ed. Publisud, 1984.

➢ Briand (CH), *Mémoires d'outre- tombe*, par J.P.Sartre, Ed. Gallimard, 1971.

➢ Calvino (I), *La machine littéraire*, Ed. Seuil, 1984, in Textes Théoriques et Critiques, Ed. Nathan 1994.

➢ Castin (N), *Sens et sensible en poésie contemporaine*, Ed. PUF, coll.Ecriture, 1998.

➢ Chikhi (B), *Maghreb en textes : écriture, histoire, souvenirs et symboliques*, Ed. L'Harmattan, 1995.

➢ Daninos (G), *Les nouvelles tendances du roman algérien de langue française*, Ed. Naaman, 2ème édition, 1983.

➢ De Montaigne (M), *Les Essais*, 1580

➢ Dib (M), *La grande maison*, Ed. Le Seuil, 1952.

➢Djaider (C-F-M) et Khadda (N), *L'écriture en chantier, in Vision du Maghreb, Cultures et Peuples de la méditérranée*, Ed.Sud, 1982.

➢ Fanon (F), *Sociologie d'une révolution*, Ed. Maspéro, 1978.

➢ Fares (N), *A propos du modernité, in Kateb Yacine et la modernité textuelle, Equipe de recherche en Analyse du discours et sémiologies/la dire*. De Khadda (N), Ed. OPU, 1990.

➢ Faulkner (W), Tandis que j'agonise, traduit de l'Anglait en 1934.

➢ Flaubert (G), *L'idiot de la famille*, par G.P.Sartre, Ed. Gallimard, 1971.

➢ Genette (G), *Nouveau discours du récit*, Poétique 61, 1985.

➢ Genette (G), *Fiction et diction*, Ed. Seuil, 1991.

➢ Genette (G), *Figure III*, Ed. Seuil, 1972.

- Greimas (A-J), Maupassant, *La sémiotique du texte*, Ed. Seuil, 1976.
- Hamon (P), *Le statut sémiologique*, littérature n°6, 1972.
- Illouz (N), Neefs (J), *La prose sauvée*, in *Crise de prose*, coll.*" Essais et Savoir"*, Presse Universitaire de Vincernes, Saint- Denis, 2002.
- Jauss (H.R), *" La perfection, fascination de l'imaginaire"* in Poétique n° 61, Ed. Seuil, 1985.
- Kateb (Y), *Nejma*, Ed. Seuil, 1956.
- Khair- Eddine (M), *Une odeur de mantèque*, Ed. Seuil, 1976.
- Khair- eddine (M), *Moi l'aigre*, Ed. Seuil, 1970.
- Khadda (N), *La Littérature algérienne de langue française : une littérature androgyne*, in *Figure de l'intertextualité*, Université Paul Valéry, Monppelier III, 1996.
- Khatibi (A), *La blessure du nom propre*, Ed. Denoel, 1974.
- Khatibi (A), *La Mémoire tatouée*, Ed. Seuil, 1971.
- Kristéva (J), *Introduction à la poétique de Dostoïevski de M.Bakhtine*, Ed. Seuil, 1970.
- Kristéva (J), *Recherche pour une sémanalyse*, Ed. Seuil, coll.Tel quel, 1969.
- Laufer (R) et Lecherbonnier (B), *Littérature et langage*, Tome II, Ed. Fernand Nathan, 1974.
- Lejeune (PH), *Je est un autre*, Ed. Seuil, 1980.
- Lejeune (PH), *Le pacte autobiographique*, Ed. Seuil, coll.Poétique, 1984
- Levesque (CL), *L'Etrangeté du texte*, Ed. UGE, 1978.
- Lukacs, *Problème du réalisme*, traduit en français en 1975.
- Macherey (P), *Pour une théorie de la production littéraire*, Ed. Maspéro, 1966.
- Madelaine (J), *L'errance et l'itinéraire*, Ed. Sindbad, 1998.
- Malikam, *La magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle*, Ed. L'Harmattan, 1996.

- Malineau (J-H), *La littérature de jeunesse*, Volume XXIV, n 1, 1996.
- Mauris (H), *La dimension esthétique, Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Ed. Seuil, 1979.
- Meddeb (A), *Phantasia*, Ed. Sindibad, 1986
- Meschonni (H), *Les états de la poétique*, Ed. PUF, 1985.
- Michel Mansour (TH), *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Ed. François Maspero, 1968.
- Molière, *Le bourgeois gentil homme*, Ed. Garnier Frères, 1921.
- Mono (R), *Les textes de théâtre*, Ed. CEDIC, 1977.
- Moura (J.M), *Littératures francophones et théories postecoloniales*, Ed. Seuil, 1995.
- Noirav (J), *Littérature francophone, I. Le Magreb*, Ed. Berlin Sup, LETTRE, 1996.
- Peytard (J), *Problèmes de l'écriture du verbal dans le roman contemporain in La nouvelle critique linguistique et littérature colloque de Cluny*, 1968.
- Raybaud (A), *Le travail du poème dans le roman maghrébin*, Ed. L'Harmattan, 1984.
- Raybaud (A), *Roman algérien et quête d'identité, délire de Kateb Yacine et de Nabile Fares*, Europe, n°56, 1976.
- Rey (J-M), *L'Enjeu des signes, Lecture de Neizsche*, Ed. Seuil, 1979.
- Robbe Grillet (A), *Pour un nouveau roman*, Ed. Minuit, 1963.
- Roche (A), *Le dressage des structures romanesques dans Le champs des oliviers* et Talismano de cultures, Volume IV, ed. L'Harmattan, 1984.
- Roche (A), *Kateb, à lire entre les lignes*, Actes du colloque international, 1992.
- Roche (A), *Compact*, Ed. Seuil, 1966.
- Rousseau (J), *Le journal intime, texte sans destinataire ?*, Poétique n° 56, 1983.

➢ Rousseau (J), *Discours sur les Sciences et les Arts.*

➢ Saadi (N), *La littérature maghrébine de langue française,* Ouvrage collectif sous la direction de Bonn (CH), Khadda (N) et Mdarhri- Alaoui (A), Ed. Edicef- Aupelf, 1996.

➢ Sari Mostafa-Kara (F), *Lire un texte,* Ed. Dar El Gharb, 2005.

➢ Serres (M), *Discours et parcours*, in *L'identité séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Levis- Strauss,* Ed. PUF, 1983.

➢ Soriano (M), *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Ed. Gallimard, 1968.

➢ Suisini- Anastopoulos (F), *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux,* Ed. PUF, 1997.

➢ Taàlibi (B-M), *L'identité au Maghreb : L'errance,* Ed. Casbah, 2000.

➢ Tadié (J-Y), *Le récit poétique,* Ed. PUF, 1978.

➢ Todorov (T), *Poétique de la prose*, Ed. Seuil, 1971

➢ Todorov (T), *L'héritage méthodologique du formalisme*, in *l'homme* n° 5, 1965.

➢ Toursel (N), Vassevière (J), *Littérature: Textes théoriques et critiques,* Ed. Nathan, 1994.

➢ Tristmans (B), *Système et jeu dans Sylvie*, Poétique, n° 65, 1986.

➢ Wolf (N), *Une littérature sans histoire, Essais sur le Nouveau Roman*, Ed. Droz, 1995.

➢ Zumthor (P), *Introduction à la poèsie orale*, Ed. Seuil, coll poétique, 1983.

DICTIONNAIRES:

➢ Carlyle (TH), Des Héros, *le dictionnaire des citations,* K.Petit, coll.Marabout, 1978.

➢ Chevalier (J) et Cheerbrant (A), *Dictionnaire des symboles,* ed.Robert Laffont / Jupiter, 1955.

➢ Marin (L), *La sémiotique du corps,* in Encyclopédia. Universalis, 2005.

➢ Tamine (J-G) et Hubert (M-C), Dictionnaire de critique littéraire, Ed. Armand Colin, 2002.

ARTICLES

➢ Barthes (R), *Sur la littérature*. Presse Universitaire de Grenoble, 1980

➢ Barthes (R), Introduction à l'analyse structurale des récits, Communication n° 8, 1966.

➢ Benveniste (E), L'appareil formel de l'énonciation, Langage n° 17, 1970.

➢ Bonn (CH), << La traversée, arcane du roman maghrébin? >>, In Cultures et Peuples de la Méditerranée, Visions du Maghreb, ed.Sud, 1987.

➢ Bonn (CH), Kateb le fondateur ou le désordre fertile, Europe, avril 1998.

➢ Cordasse, Notes sur l'énonciation narrative, Poétique n°65, 1986.

➢ Djaider (M), Khadda (N), << L'écriture en chantier>>, in Cultures et Peuples de la Méditerranée, ed.Sud, 1987.

➢ Entretien avec Amine Maalouf, in Le magazine littéraire, n°394,2001.

➢ Fares (N), << a propos du Modernité>>, in Kateb Yacine et la modernité textuelle, 1989.

➢ Fares (N), Revue de l'occident Musulman et de la Méditérranée, n°22, 1976.

➢ Griaulle (C), Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines, Langages n° 18, 1970.

➢ Jenny (L), Le discours du carnaval, Littérature n° 16, 1974.

➢ Khaled (N), << La littérature algérienne de langue française: Une littérature androgyne>>, in Figures de l'intertextualité, Université Paul Valéry, Momppelier III, 1996.

➢ Loutaty (S), Le petit bouquet, entrerien, in Libération, 2002.

➢ Mérimée (P), Colomba, in " Deux Mondes", juillet, 1840.

➢Pingaud (B), *Le romanesque comme fantasme, Revue française de psychanalyse*, 1974.

➢ Raybaud (A) et Roche (A), Littérature n° 27, 1977.

➢ Zumthor (P), Pour une poétique de la voix, Poétique n° 40, 1979.

SITOGRAPHIE :

➢ R.Etiemble, Essais de littérature, ed. Gallimard, 1974, in Wikipédia.htm. 2006.

➢ " La prose", in Nouveau dossier – Wikipédia.htm.2006.

➢" L'épopée", in Wikipédia.htm.2006.

➢ Poésie, Encyclopédie Microsoft ® Encarta ®en ligne 2006.

➢ CH.Bonn, Kateb Yacine, un écrivain au cœur du monde, in Fabula, 2004.

THESES :

➢ Fadila Chaabani, *Instances et carnaval dans La découverte du nouveau monde* de Nabile Fares.

➢ Tahar Houchi, *L'éclatement du discours identitaire dans la littérature maghrébine d'expression française*, Le cas de "Mémoire de l'absent " de Nabile Fares et de " La mère du printemps" de Driss Chraibi.

➢ Nora- Alexendra Kazi-Tani, *Roman Africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral.*

Table des matières

DEDICACE.....1

REMERCIMENTS.....2

INTRODUCTION 3

Partie I.

ETUDE COMPAREE ET RAISONNEE DE LA NOTION D'ECRITURE.

CHAPITRE I: *Autour de la notion d'écriture*..... 12

Préalable.....13

1. Ecrivant / Ecrivain.....14
2. L'écriture dans le sens transitif et intransitif 16

CHAPITRE II *: Ecriture littéraire et non- littéraire*.....18

1. Les écritures non littéraires 19
2. Les écritures littéraires 21

CHAPITRE III *: Autour de l'écriture maghrébine d'expression Française* 31

Partie II

ETUDE D'UNE ECRITURE MODERNE ET PROBLEMATIQUE DE LA LITTERATURE ALGERIENNE D'EXPRESSION FRANCAISE, LE CAS DE MEMOIRE DE MEMOIRE DE L'ABSENT DE N.FARES.

CHAPITRE I : *l'écriture para- doxale* **40**

1. Trouble de langage **41**
2. La vision de l'écriture Faresienne **44**
3. Rupture de l'écriture / L'écriture de la rupture **45**
4. Une oeuvre plurielle **46**
5. Une écriture moderne **48**

CHAPITRE II : *les techniques de l'opacité* **50**

1. Voix narratives **51**
2. Les types de narration **52**
3. Le récit dans le récit ou la mise en abîme **57**
4. les personnages **58**
5. Les relations ambiguës **59**
6. Un récit expositif **61**
7. Un récit fragmentaire **62**
8. Une écriture de l'oralité **65**
9. Un récit dialogique **70**
10. Les figures de style **75**
    a. *L'hyperbole* **75**
    b. *L'oxymoron* **79**

CHAPITRE III : *Des techniques de la clarté a l'écriture du regard, du corps, du lieu et du dessin* **81**

1. La Répétition **82**
2. L'Anaphore **83**

3. L'écriture du regard et du corps **84**
4. L'écriture du lieu **89**
5. l'écriture du dessin **96**

CONCLUSION **105**

Index des notion **111**

Index des noms propre **113**

Bibliographie **116**

Table des matières **123**

Le résumé :

L'un des centres, qui attire cette recherche, est certainement celui de l'immanence qui, tout en présupposant l'absence effective des méthodes propres au texte maghrébin, part de l'idée essentielle selon laquelle, le texte produirait sa propre question de la méthode, comme l'affirme Pierre Macherey dans *Pour une production de la théorie littéraire.*

L'autre centre, qui structure cette réflexion, et lui donne sa cohérence, relève de cette constante tentative de montrer la distance réelle qui sépare l'écriture maghrébine, ici celle de N. Fares, de l'écriture occidentale.

Le troisième centre, produit des deux premiers, est celui qui désigne et accuse la naissance du signe spécifiquement maghrébin ; signe d'une écriture issue de la rencontre et du croisement de l'écriture occidentale et de l'oralité maghrébine. Ecriture mixte par excellence ; l'œuvre de N. Fares, *Mémoire de l'absent,* travaille ainsi à la multiplicité des cultures et des identités qui, en fusionnant, produisent l'inouï et le sublime qui étonnent et fascinent par la nouveauté et la richesse qu'ils apportent.

Récit du non-linéaire, du fragmentaire et du discontinu ; récit également du rythme endiablé du lieu et du jeu de l'oralité et de l'écart, *Mémoire de l'absent* se donne, ainsi, comme l'un des lieux de la nouvelle écriture maghrébine.

Les mots clés :

Mémoire de l'absent, lecture, étude, immanente, plurielle, texte maghrébin d'expression française, signe maghrébin, écriture en chantier, de l'écart, de la défamiliarisation, de la désautomatisation, de la déconstruction.

The summary :

First and formost, this research sheds light upon inherence, which, taking for granted the real absence of the maghrebine text own methods, starts from the essential idea according to which the text would produce his own issue of the method, as asserted by Pierre Macherey in his book *For the litterary theory production*.

The second focus that frames this thought, and provides it with coherence, is related to the constant attempt to uncover the real distance that separates the maghrebine writing from the western writing, in the present case that of N. Fares.

As regards the third focus, springing from the two first, it is that which pintpoints and acknowledges the birth of the genuinely maghrebine sign ; that is to say, a sign of writing originated in the maghrebine improvisation. The novel of N. Fares, *Mémoire de l'absent* or *Absent memory,* is by excellence a combined writing, since, it works on the multiplicity of cultures and identities, which by merging, yield the sublime and the unheard of that fascinate by the novelty and the wealth they bring in.

Actually, it's a non recurent narration, a fragmentary and fitful one, a story of an unbridled rythm, of the place and the disparity. Definitely, *Mémoire de l'absent* unfolds as one of the fields of the new maghrebine writing.

The key words : *Absent memory,* Reading, method, immanente, plural, maghrebine french writing, maghrebine sign, merging and disparity writing, défamiliarisation, désautomatisation, déconstruction, fragmentary, fitful, .